اردو تنقید

(منتخب مقالات)

مرتّبہ

حامدی کاشمیری

ساہتیہ اکادمی

اردو تنقید

(منتخب مقالات)

سرورق کے آخری صفحہ پر سنگ تراشی کے جس نمونے کی تصویر دی گئی ہے، اس میں تین جیوتشی بھگوان بدھ کی ماتا مہارانی مایا کے خواب کی تعبیر بیان کر رہے ہیں، اور ان کے نیچے ایک کاتب بیٹھا ان کی تعبیر قلمبند کر رہا ہے۔ یہ شاید ہندستان میں لکھنے کے فن کی قدیم ترین تصویری مثال ہے۔

(ناگ ارجن کونڈ، دوسری صدی عیسوی)
(بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دہلی)

اردو تنقید

(منتخب مقالات)

مرتبہ

حامدی کاشمیری

ساہتیہ اکادمی

Urdu Tanqid (Muntakhab Maqalaat) : An anthology of critical writings in Urdu compiled by H.U. Hamidi Kashmiri. Sahitya Akademi, New Delhi (1997), Rs.150.

پہلا ایڈیشن : ۱۹۹۷ء

ساہتیہ اکادمی

ہیڈ آفس

رویندر بھون۔ ۳۵ فیروز شاہ روڈ، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۱

سیلز آفس

سواتی، مندر مارگ۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۱

علاقائی دفاتر

جیون تارا بھون۔ چوتھی منزل، ۲۳۔اے/ ۴۴ایکس، ڈائمنڈ ہاربر روڈ، کلکتہ ۷۰۰۰۵۳

۱۷۲، ممبئی مراٹھی گرنتھ سنگرالے، داور ممبئی ۴۰۰۰۱۴

گنابلڈنگ، دوسری منزل۔ ۳۰۴۔۳۰۵، انا سلائی، تینام پیٹھ۔ مدراس ۶۰۰۰۱۸

اے۔ ڈی۔ اے رنگ مندر ۱۰۹ جے۔ سی۔ روڈ۔ بنگلور ۵۶۰۰۰۲

قیمت : ڈیڑھ سو روپے

ISBN 81-260-0245-X

طباعت : سپر پرنٹرز، دہلی۔ ۱۱۰۰۵۱

انتساب

اردو نقّادوں کے نام

حامدی کاشمیری

ترتیب

ساہتیہ اکادمی

مقدّمہ

اردو تنقید کا اوّلین صحیفہ یعنی الطاف حسین حالی کا "مقدمۂ شعر و شاعری (بطور مقدمہ دیوانِ حالی) ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا، اور آج پورے سو سال گزرنے پر اردو تنقید حالی کی قائم کردہ روایت سے استفادہ کرتے ہوئے، اور وقت کی تبدیلیوں کے نتیجے میں تبدیلی، توسیع اور ترقی کے کئی مدارج طے کر کے ایک خود مکتفی، مستقل اور جامع شعبۂ ادب کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ "مقدمۂ شعر و شاعری" سے قبل اردو میں تنقید کی کوئی ٹھوس روایت موجود نہ تھی، تاہم کئی صدیوں پر محیط گراں قدر شعری سرمایہ موجود تھا، ولی، میر، میر درد، غالب، آتش، انیس، میر حسن اور نظیر اکبر آبادی جیسے سربرآوردہ شعرا بے مثل تخلیقی قوتوں کا مظاہرہ کر چکے تھے۔ جہاں تک تنقید کا تعلق ہے، اس دور میں تنقید کے بجائے تذکرہ نگاری کا چلن عام تھا، اردو میں تذکرہ نویسی کی ابتدا فارسی تذکروں کے تتبع میں ہوئی، چنانچہ اردو کے کئی قدیم تذکرے فارسی ہی میں لکھے گئے ہیں، ان تذکروں میں میر تقی میر کا "نکات الشعرا" میر حسن کا "تذکرۂ شعرائے اردو" مصحفی کا "تذکرۂ ہندی" قائم کا "مخزنِ نکات" گردیزی کا "تذکرۂ ریختہ گویاں" لچھمی نرائن شفیق کا "چمنستانِ شعرا" شیفتہ کا "گلشن بے خار" کریم الدّین کا "طبقات الشعرا" اور لالہ سری رام کا "خمخانۂ جاوید" خصوصاً قابلِ ذکر ہیں، محمد حسین آزاد کا "تذکرۂ آبِ حیات" قدیم تذکروں کی روایت سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی ان سے مختلف ہے یہ تذکرہ ہوتے ہوئے بھی پہلی ادبی تاریخ ہے، اس میں اردو شاعری کی ابتدا اور ارتقا کی وضاحت کے لیے تاریخی ادوار مقرر کیے گئے ہیں، اور شعرا کے بارے میں تفصیلی اور توضیحی تبصرے

کیے گئے ہیں، آزاد نے شعرا پر تنقیدی نظر بھی ڈالی ہے، اور ایسا کرتے ہوئے مروّجہ مشرقی نظریۂ نقد کو سامنے رکھا ہے، مثلاً" وہ مشرقی تصور کے مطابق شعر کو الہامی درجہ دیتے ہیں، اور اسے "روح القدس کا پرتو" قرار دیتے ہیں، انھوں نے شعر کی سماجی حیثیت پر بھی نظر رکھی ہے، اور اسے سماجی تبدیلیوں کا آئینہ دار قرار دیا ہے۔

تذکروں میں شعرا کے مختصر حالاتِ زندگی اور ان کے کلام پر مختصر تبصرہ درج ہوتا تھا، مزید ان کے کلام کا انتخاب بھی شامل کیا جاتا تھا، علاوہ ازیں، تذکروں میں شاعر کی شخصیت، ماحول اور ادبی تحریکوں کا ذکر بھی اجمالاً کیا جاتا تھا، تاہم تذکراتی تنقید، موجودہ دور کے مدلّل تنقیدی نظریات کے تناظر میں تنقیدی اہمیت سے زیادہ تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

عہدِ ماضی میں تنقید کے فقدان کے چند در چند اسباب ہیں، ان میں بعض اسباب بدیہی ہیں، ایک یہ کہ اس زمانے میں تخلیقی سرگرمیوں میں دلچسپی رکھنے والے لوگ بمقتضائے ماحول شعر و شاعری کی جانب ہی رجوع کرتے تھے، بادشاہوں اور جاگیرداروں کے درباروں میں شعرا کی قدر افزائی ہوتی تھی، اس لیے شعرا شعر گوئی کی جانب کشش محسوس کرتے تھے، دوسرے، شاعری میں صنفِ غزل ایران سے درآمد ہوئی تھی اور اردو میں یہ بیشتر صورتوں میں سہل پسند اور روایت زدہ شعرا کے ہاتھوں محض قافیہ پیمائی تک محدود ہو کے رہ گئی تھی، جس کی شکایت حالی نے مقدمہ میں کی ہے، یہ قافیہ پیمائی دوسرے اور تیسرے درجے کے شعرا کو بھی شاعر ہونے کی سند دلواتی تھی، اور وہ مشاعروں میں خوب داد پاتے تھے، اس لیے موزونیٔ طبع رکھنے والے لوگ شاعری ہی کو تختۂ مشق بناتے تھے، تیسرے، تنقید ایک ڈسپلن یا علم کے طور پر متعارف نہیں ہوئی تھی، عالمی زبانوں کے ادب و تنقید سے رابطے کے امکانات نہ ہونے کے برابر تھے، مشرقی تنقیدات کو تنقید کے ایک علیحدہ، مدلل اور جامع شعبۂ ادب یا نمونۂ تنقید کے طور پر پیش نہیں کیا گیا تھا، اس لیے تنقید بالعموم عدم توجہی کی شکار رہی۔

جہاں تک مشرقی انتقادیات کا تعلق ہے، یہ کسی مربوط اور مبسوط نظامِ نقد کے طور پر دستیاب نہیں تھی، اس کا ماخذ عربی تنقید تھا، اور اردو میں اس کا چلن فارسی

کے توسط سے ہوا تھا، عرب میں دورِ جاہلیت میں بازارِ عکاظ میں بیشتر شعرگوئی کی قوتوں کا مظاہرہ کرنے والے شعرا ضمناً تنقید و تبصرہ بھی کرتے تھے، عربی تنقید کی رُو سے الفاظ سے زیادہ معانی اور حقیقت نگاری سے زیادہ جذبات نگاری پر زور دیا جاتا تھا، اسلام کے ظہور کے بعد اور بالخصوص خلفائے راشدین اور بنو امیہ کے ادوار میں علوم و فنون کی ترقی کے ساتھ ساتھ نقدِ شعر کو بھی فروغ ملا، اور اس کی کئی عمدہ مثالیں سامنے آگئیں، چنانچہ ابن جعفر قدامہ کی "نقدِ شعر" جاحظ کی "البیان والتبیین" اور ابوالفرج اصفہانی کی "کتاب الاغانی" میں ادب کے محاسن کا مذکور ہے، اس دور میں علم معانی و بیان کو خصوصی اہمیت دی گئی، اور فصاحت و بلاغت کو حسنِ بیان کی ضمانت قرار دیا گیا، عرب کے نقادوں میں ابنِ رشیق، ثعالبی، ابو بلال عسکری اور ابن خلدون قابلِ ذکر ہیں، عربی نقاد فی الجملہ زورِ کلام اور حسنِ کلام پر زور دیتے رہے، قرآن مجید کے الوہی اسلوب اور معجز بیانی نے عربی نقادوں کو اپنے نظریۂ شعر کی تشکیل میں مدد دی۔

قدیم دور میں اردو کے کئی شعرا نے نثر کے بجائے اشعار میں تخلیقی رموز کے بارے میں معنی خیز تنقیدی اشارے کیے ہیں، انھوں نے شعر کی ماہیت، فنی لوازم، لفظ و معنی اور شعر کے الہامی کردار کے بارے میں بہت سے نکات کو ابھارا ہے، دکنی دور میں ملا وجہی نے مثنوی "قطب مشتری" میں شعر کے بعض محاسن کا ذکر کیا ہے:

وہ کچھ شعر کے فن میں مشکل اچھے
کہ لفظ ہور معنی یو سب اہل کا ہے

اسی طرح دوسرے شعرا کے علاوہ میرؔ اور غالبؔ نے بالتخصیص مختلف اشعار میں شعر گوئی کے صوری اور معنوی پہلوؤں کے بارے میں اہم اشارے کیے ہیں، تاہم اِن تنقیدی نکات کی تحقیق و تدوین اور تشریح و تفسیر کے کام کی طرف ہنوز توجہ نہیں دی گئی ہے۔

حالی ایک ذہین اور بیدار مغز نقاد تھے، انھوں نے اپنے عہد کے تقاضوں کو بھانپ کر "مقدمہ" میں لکھا کہ "جس قوم اور جس زبان کے خیالات ہم کو بہم پہنچیں،

ان سے جہاں تک ممکن ہو، فائدہ اٹھائیں۔"

حالی اردو کے پہلے نقاد ہیں، جنھوں نے فارسی اور عربی کی تنقیدات کا بالاستیعاب مطالعہ کیا، اور پھر انگریزی سے اردو تراجم کی اصلاح کا کام کرتے ہوئے انگریزی تنقید کے بعض نمونوں سے واقفیت بہم پہنچائی۔ اس دور میں انگریزوں کے ملک پر قابض ہونے کے نتیجے میں ہندوستانی ذہن پر مغربی علوم اور افکار و خیالات کے اثرات مرتسم ہونا شروع ہو گئے تھے، پڑھے لکھے لوگ مغربی تہذیبی علوم کے ساتھ ساتھ ادب اور تنقید کے نمونوں سے واقفیت بڑھا رہے تھے، اور اردو میں نئے ادبی نظریات کو متعارف کروا رہے تھے۔ اس طرح اردو داں طبقہ محدود دائروں سے نکل کر عالمی سطح پر رونما ہونے والی ادبی اور فکری تبدیلیوں اور وسعتوں سے آشنا ہو رہا تھا۔ حالی، اس دورِ انقلاب، جو سرسید کی مساعی سے واضح شکل اختیار کر چکا تھا، کی پیداوار ہیں۔

انھوں نے مقدمہ میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ کلاسیکی شاعری کی روایت پرستی اور تصنع کاری کے خلاف ایک گہرے ردِّعمل کا پتہ دیتے ہیں، اور جدت پسندی کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں اس لحاظ سے جیسا کہ میں نے "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات" میں لکھا ہے " مقدمہ ورڈس ورتھ اور کولرج کے لیریکل بیلڈز" کے مقدمے کی یاد دلاتا ہے، اور اس میں اس کی وہی اہمیت ہے، جو انگریزی میں "لیریکل بیلڈز کی ہے۔"

مقدمہ کے پہلے حصے میں حالی نے شعر کی ماہیت، اہمیت اور لوازم کے بارے میں اصولی بحثیں کی ہیں، اور دوسرے حصے میں اصنافِ شعر پر ایک تنقیدی نظر ڈالی ہے، حالی نے شعر کو عطیۂ الٰہی قرار دیا ہے مگر ساتھ ہی اخلاق اور سماج سے اس کے رشتوں کی توضیح بھی کی ہے، انھوں نے بلاشبہ شعر کی ماہیت اور مقصدیت کے بارے میں اہم اصول مرتب کیے، اور یہ کام استدلالی قوت سے انجام دیا، شاعری کے لیے انھوں نے تین شرطوں کو لازمی قرار دیا ہے: (۱) تخیل (۲) کائنات کا مطالعہ اور (۳) تفحص الفاظ، تخیل اعلیٰ شاعری کے لیے بنیادی لازمہ ہے، حالی نے تخیل کی تعریف یوں کی ہے "وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ

کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے پیدا ہوتا ہے، یہ اس کو مکرّر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے، وہ جہاں تک کائنات کے مطالعے کا تعلق ہے، یہ حالی کے نزدیک محض مظاہرِ فطرت کا ہی مطالعہ نہیں، بلکہ انسانی فطرت کے رموز سے آگاہی پیدا کرنا بھی ہے، اور تفحص الفاظ سے حالی یہ مراد لیتے ہیں کہ شعر میں ایسے الفاظ برتے جائیں، جو شخصیت کی داخلی کیفیات سے گہری مطابقت رکھتے ہوں، ظاہر ہے یہ شرائط شعر کے بنیادی اصولوں کے مترادف ہیں اور حالی کے شعر شناسی کے جدید رویے کے غماز ہیں۔

شبلی نعمانی نے "شعر العجم" میں فارسی شاعری کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے کتاب کی جلد چہارم میں شاعری کی ماہیت اور فنی محاسن پر روشنی ڈالی ہے، وہ شعر کی اصلیت کا تعین سماجی حوالے سے نہیں بلکہ احساس کی بنا پر کرتے ہیں، لکھتے ہیں " یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا فیلنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ شاعری کا دوسرا نام ہے" وہ شعر کو "وجدانی" اور "ذوقی" چیز قرار دیتے ہیں، اور محاکات اور تخیل کو اس کے اصلی عناصر گردانتے ہیں، "موازنۂ انیس و دبیر" میں بھی ان کے تنقیدی ذہن کی بھرپور جھلکیاں ملتی ہیں، انھوں نے عربی اور فارسی ادبیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا، انھوں نے بعض جگہوں پر حالی اور سرسید کے زیرِ اثر شاعری کی سماجی حیثیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

حالی اور شبلی کے بعد وحید الدین سلیم، امداد امام اثر، مہدی افادی، مولوی عبدالحق، ڈاکٹر زور اور پروفیسر سروری نے مشرقی تنقید کی روایت سے وابستگی کے ساتھ ساتھ مغربی تنقید کے اثرات کے زیرِ اثر شعر کے سماجی، تہذیبی اور فنی خصائص پر روشنی ڈالی ہے۔

دراصل انیسویں صدی ہی سے مغربی ادب کے بعض نمونوں سے واقفیت کے نتیجے میں اردو تنقید میں وسعت اور جامعیت کے امکانات پیدا ہونے لگے تھے، بیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے یہ مغربی ادب و تنقید سے گہرے طور پر متاثر ہوتی گئی، اس دور کی دیو قامت شخصیت اقبال کی ہے، وہ مشرقی ذہن رکھنے کے باوصف مغربی ادبیات و افکار کا گہرائی سے مطالعہ کرتے رہے، انھوں نے اردو اور

فارسی کے بعض اشعار میں شعر کی ماہیت اور تفاعل کے بارے میں معنی خیز اشارے کیے، مثلاً:

نغمہ می باید جنوں پروردۂ آتشے در خون دل حل کردۂ

آن ہنرمندے کہ بر فطرت فزود راز خود را بر نگاہے ما کشود

اس زمانے میں عبدالرحمٰن بجنوری اور نیاز فتح پوری نے بھی تنقید کے ارتقا میں نمایاں حصہ لیا، بجنوری نے "محاسن کلام غالب" میں نہ صرف یورپی شعرا کے مقابلے میں غالب کی عظمت کو ثابت کرنے کی کوشش کی، بلکہ ان کی شعری انفرادیت کو بھی اجاگر کیا، نیاز فتح پوری نے "انتقادیات" (دو جلدیں) میں شعر کو حسن آفرینی کے مترادف قرار دیا ہے، جو قاری کو لطف و انبساط سے آشنا کرتا ہے، اس طرح سے انھوں نے جمالیاتی اور تاثراتی انداز نقد کو برتنے کی کوشش کی ہے۔

موجودہ صدی کے نصف اوّل تک اردو تنقید جدید مغربی نظریات نقد کو اپنے دامن میں سمیٹ کر وسعت پذیر، مختلف النوع اور مالدار ہوتی گئی، ایسے نظریات مثلاً مارکسی، نفسیاتی، تاثراتی، تجزیاتی اور انتخابی نظریات جو مغرب میں استناد کا درجہ حاصل کر چکے تھے، اردو میں متعارف ہونے لگے، اردو جرائد میں متعدد تنقیدی مقالات شائع ہوتے رہے، اور بہت سی تنقیدی کتابیں بھی چھپتی رہیں، تقسیم ملک کے بعد یورپی ادبی اور تنقیدی نظریات یعنی ہیئتی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی نظریات متعارف کیے گئے۔

تنقید کی روز افزوں مقبولیت کے پیش نظر نہ صرف بعض بلند پایہ شعرا تنقید کی جانب مائل ہوئے، بلکہ کئی لوگ تنقید کے ہی ہو کر رہ گئے، اور ہمہ گیر شہرت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے، اس طرح سے تنقید اپنا اثر و اقتدار قائم کرنے میں پیش پیش رہی۔

تنقید کی تیز رفتار ترقی کا ایک سبب یہ ہے کہ انیسویں صدی سے ہی تنقید ایک قابلِ لحاظ اور معتبر روایت قائم کر چکی تھی، دوسرے، گزشتہ زمانے کے برعکس، موجودہ صدی میں جدید ذرائع ابلاغ کے فروغ اور فاصلوں کے انہدام کے نتیجے میں اردو والوں کے لیے مغربی ادبی تحریکات اور تنقیدی تصورات تک رسائی آسان سے

آسان تر ہوتی گئی، اور اخذ و استفادہ کا رجحان تیزی سے فروغ پانے لگا، تعلیم عام ہوگئی، شعر و ادب کے وافر نمونے سامنے آئے، یونی ورسٹیوں میں شعبہ جات اردو قائم ہوتے گئے، جہاں اردو نصابات میں تنقید کے پرچے کو نمایاں حیثیت حاصل رہی، اساتذہ تنقید کو ایک خود مکتفی شعبۂ ادب کے طور پر پڑھانے لگے اور خود بھی تنقیدیں لکھنے لگے طلبہ اور ریسرچ اسکالروں میں تنقید شناسی کا میلان بڑھتا گیا، اساتذہ کے لیے تنقیدی کتب کی اشاعت موجب شہرت ہونے کے ساتھ ساتھ منصبی ترقی کا راستہ ہموار کرنے لگی، شعبہ جات میں ایم۔ فل اور ڈاکٹریٹ کی ڈگریوں کے حصول کے لیے ریسرچ سکالر تحقیق و تنقید میں لگ گئے، اور اپنے مقالات کو چھپوانے لگے، اردو کے سرکاری اور غیر سرکاری اداروں اور شعبہ جات اردو کے زیر اہتمام سمیناروں کے انعقاد نے بھی تنقید کے فروغ میں مدد دی، سرکردہ شاعروں اور ادیبوں مثلاً میر، غالب، انیسؔ اقبالؔ نیاز فتح پوری، فراق، حسرت، سرسید، عبدالحق، مجاز اور فیض وغیرہ کی یاد میں بین الاقوامی سمینار منعقد کیے گئے، اور نقادوں کو زورِ قلم کا مظاہرہ کرنے کے مواقع ملے، اکادمیوں کی جانب سے مالی امداد کی فراہمی سے تنقیدی کتب کی اشاعت میں آسانیاں پیدا ہوئیں، اور پھر لائبریریوں میں، دوسری اصناف سے متعلق کتابوں کے مقابلے میں ان کتابوں کی کھپت آسانی سے ہوتی رہی، ادبی جرائد میں حصۂ تنقید کی فوقیت تسلیم کی گئی، تنقید کی اس ہمہ گیر مقبولیت کے پیش نظر نقادوں کو لکھنے والوں میں ایک خاص درجہ دیا جانے لگا، یہاں تک کہ تخلیقی فنکار بھی اپنی ادبی ساکھ کو مزید مستحکم کرنے کے لیے نقادوں کی چشم التفات کے متمنی رہنے لگے، پس اس دور کو تنقید کی گرم بازاری کی بنا پر تنقید کے دور سے موسوم کرنا مناسب ہوگا۔

موجودہ صدی میں مارکسی تنقید سماجی شعور کو بنیادی اہمیت دے کر ایک نئے اور مربوط نظریۂ تنقید کے طور پر فروغ پانے لگی، یہ نظریہ تقسیم ملک سے قبل ہی مقبول ہوچکا تھا، روس میں مارکسی نظریات ۱۹۱۷ء سے گہرے سماجی اور سیاسی انقلاب کا موجب بن چکے تھے، اس انقلاب کے اثرات نے ادب کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا، اور تنقید کا نظریاتی رول متعین ہوا، اردو میں ۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے ساتھ ہی ترقی پسند تحریک فعال ہوگئی، مارکسی نظریۂ نقد کی رو سے

ادبی کارگزاری کے انفرادی تخلیقی عمل کی نفی کی گئی، اور اسے اجتماعی طور پر سماجی اور تہذیبی بہتری اور ترقی کا ذریعہ قرار دیا گیا، یوں ادب پر خارجیت، اجتماعیت اور مقصدیت غالب آگئی اور اس سے داخلی اور جمالیاتی عناصر کے اخراج کا عمل شروع ہوا، یہ ضرور ہے کہ بعض مارکسی نقادوں مثلاً سجاد ظہیر، ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، اور سردار جعفری نے بعض مواقع پر ادب کے خلقی اور جمالیاتی کوائف کی شناخت پر بھی زور دیا ہے، تاہم مارکسی تنقید نے فی الجملہ ادب اور سماجیات کے رشتوں کی توضیح ہی کو غیر معمولی اہمیت دی۔

سجاد ظہیر مارکسی تنقید میں توازن، وسعتِ نظر اور گہرے ادبی ذوق کی بنا پر خاص اہمیت رکھتے ہیں، انھوں نے ادب کی سماجی اور انقلابی حیثیت کی وکالت کے باوجود اس کے بنیادی تخلیقی کردار سے چشم پوشی نہ کی، ان کے نزدیک "شاعری کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں" احتشام حسین کو مارکسی تنقید میں رہنمایانہ حیثیت حاصل رہی، ان کے نزدیک نقاد کو تحسین ادب کے لیے علوم متداولہ کا ماہر ہونا ضروری ہے، وہ ادب کو پرکھنے کے لیے دیکھتے ہیں کہ ادیب نے کہاں تک حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے گرد و پیش کے حقائق کو پیش کیا ہے۔ بعض مضامین میں انھوں نے ادب کی فنی اور جمالیاتی خوبیوں کا بھی ذکر کیا ہے، اس دور کے مارکسی نقادوں میں مجنوں گورکھپوری امتیازی حیثیت رکھتے ہیں، انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کے تحت عملی تنقید کے بعض قابلِ قدر نمونے پیش کیے ہیں، وہ فن کو سماجی بہتری کا ذریعہ قرار دینے کے باوجود اس کے جمالیاتی اور فنی عمل کی اہمیت پر زور دیتے ہیں، ممتاز حسین ادبی ذوق، وسعتِ مطالعہ اور استدلالی قوت کی بنا پر ادب کی بعض توضیحات کو اثر انگیز بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں، وہ خیال اور احساس کے رشتے کو ناگزیر سمجھتے ہیں، سردار جعفری مارکسی نقادوں میں ممتاز، معروف اور باذوق نقاد قرار دیے جا سکتے ہیں، وہ مارکسی اصولوں کے حامی ہونے کے باوجود فن کے جمالیاتی احساس کو عزیز رکھتے ہیں انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کے تحت میر، غالب اور اقبال کے قابلِ قدر مطالعے پیش کیے ہیں، اور نکتہ رسی اور شعر شناسی کا ثبوت دیا ہے، ان نقادوں کے علاوہ اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، فیض احمد فیض اور عبدالعلیم بھی مارکسی نقادوں کی حیثیت سے

خاصی شہرت کے مالک ہیں، تقسیم کے بعد سہیل بخاری، محمد علی صدیقی، افصح ظفر اور عتیق اللہ بھی مارکسی نظریۂ نقد سے ادب کی تفہیم و تحسین میں پیش پیش رہے ہیں۔

موجودہ صدی کے وسط کے بعد ہی ترقی پسندی زوال پذیر ہونے لگی، اس کے زوال کے کئی تاریخی اور سیاسی اسباب کے علاوہ ایک بدیہی سبب یہ بھی ہے کہ یہ ادب کو سیاست سے گڈمڈ کرتی رہی، اور ادب کی سالمیت کو زک پہنچاتی رہی، دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ ۱۹۵۵ء کے آس پاس ادب میں جدیدیت کے رجحان کو فروغ ملنے لگا، اور نئی نسلوں میں اس کی غیر معمولی پذیرائی سے مارکسی تحریک پس منظر میں چلی گئی، جدیدیت انسان، کائنات، سماج اور حیات و موت کے مسائل سے نمٹنے کے لیے ایک غیر نظریاتی اندازِ نظر فراہم کرتی ہے، اس کی رو سے انسان وجودی، سیاسی اور کائناتی سطحوں پر قاہر اور جابر قوتوں کے رحم و کرم پر ہونے کی بنا پر بے بسی اور بیگانگی کا شکار ہے، جدید میکانکی تہذیب نے انسانی اقدار کو پامال کر کے بہیمیت کے سپرد کیا ہے، انسان پیدائشی طور پر طالبِ آزادی ہے، لیکن جسمانی، سماجی اور تہذیبی موانعات اس کی اس طلب کو پامال کرتے ہیں، یہ آزادی البتہ ایک حد تک تخلیقی سطح پر فنکار کو ودیعت ہوتی ہے، ظاہر ہے یہ اندازِ فکر مارکسیت کی جکڑبندیوں کے خلاف ایک گہرے ردِعمل کا غماز ہے، چنانچہ نئے فنکار جدیدیت سے ہم آہنگی کے پیش نظر اس کے پرجوش ترجمان بن گئے، اور مارکسیت قصۂ پارینہ ہوتی گئی۔

۱۹۵۶ء میں ترقی پسندی کے زوال کے واضح آثار کو دیکھتے ہوئے حیدرآباد میں کل ہند کانفرنس میں اعلان کیا گیا کہ "بدلتے حالات میں انجمن کی ضرورت باقی نہیں رہی" بایں ہمہ موجودہ دور میں بعض نقاد مثلاً" محمد حسن، قمر رئیس، شارب ردولوی اور سید عقیل رضوی اشتراکیت کی بھرپور تائید و حمایت اور ترجمانی کرتے رہے ہیں، ان کی تحریریں اپنے پیش روؤں کی تحریکوں سے مختلف نہیں، وہ بھی سیاسی شعور اور سماجی تبدیلی کو ادب کا منتہائے مقصد قرار دیتے ہیں، تاہم قدیم و جدید ادب کے بارے میں ان کی بعض سماجی توضیحات قابلِ مطالعہ ہیں۔

موجودہ صدی میں فرائڈین تصورات کے زیر اثر بعض نقادوں مثلاً" میراجی، ریاض احمد، سید عبداللہ، شبیہ الحسن، وزیر آغا اور سلیم احمد نے بعض مقالات میں تخلیق

ادب کے بعض ذہنی اور جذباتی محرکات کی چھان بین کرتے ہوئے ادیبوں کی سائیکی کی پیچیدگیوں کو بے نقاب کرنے کی کوششیں کی ہیں، تاہم علم نفسیات کے محدود مطالعے کی وجہ سے اس نوع کے مطالعات کی حد بندیاں ظاہر ہوتی رہیں، نیز شعرا کی شخصیت، توارث اور ماحول کے بارے میں معلومات کی کمی بھی کسی نتیجہ خیز مطالعے میں رکاوٹ بن جاتی ہے، ریاض احمد اور شبیہ الحسن نے خاص طور پر نفسیاتی مطالعات پر اپنی توجہ مرکوز کی ہے، جب کہ دیگر نقادوں یعنی میراجی، سید عبداللہ، وزیر آغا اور سلیم احمد نے فنکاروں کو پرکھنے کے لیے نفسیاتی تجزیوں کے ساتھ ساتھ سماجی علوم اور فنی روایات کا بھی التزام کیا ہے۔

موجودہ صدی میں تاثراتی یا جمالیاتی تنقید کے بھی بعض نمونے پیش کیے گئے ہیں، تنقید کے اس طریق کار کی رو سے فن کو ایک جمالیاتی تجربہ قرار دیا جاتا ہے، جو مسرت خیزی پر منتج ہوتا ہے، نقاد فن پارے کی جمالیاتی کیفیت کو محسوس کر کے داخلی ردعمل کو شخصی اور تاثراتی پیرائے میں بیان کرتا ہے، چونکہ تاثرات کے اظہار کا عمل حد درجہ شخصی Vague اور موضوعی ہوتا ہے، اس لیے اس کی معروضی اعتباریت قائم نہیں ہو پاتی، نتیجتاً تنقیدی عمل میں قاری کی شرکت ممکن نہیں ہوتی، نیاز فتح پوری کے بعد فراق گورکھپوری نے تاثراتی تنقید کو بسط اور عملی چاشنی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

موجودہ دور میں فن اور فنکار کے تجزیاتی مطالعات کے لیے مختلف سماجی علوم مثلاً سماجیات، جمالیات، نفسیات اور بشریات سے استفادہ کیا جا رہا ہے، ان علوم کی مدد سے فنکاروں کے تخلیقی، ذہنی، جمالیاتی، نفسیاتی، عمرانی اور تمدنی رویوں کی نشاندہی کی کوشش کی جاتی ہے، اس قبیل کے نقادوں میں حسن عسکری، خلیل الرحمٰن اعظمی، عالم خوندمیری، سلیم احمد، وزیر آغا، وحید اختر، وارث علوی، جمیل جالبی، باقر مہدی، فضیل جعفری، شمیم حنفی، عبدالمغنی اور ابوالکلام قاسمی قابل ذکر ہیں۔

یہ نقاد اپنے شعور نقد کے اظہار کے لیے اپنے اپنے زاویۂ نظر، ادراک اور علم سے کام لیتے ہیں، یہ بات ملحوظ رہے کہ یہ نقاد کسی ایک انداز تحسین کے پابند نہیں، بلکہ اکثر و بیشتر انتخابی طریق سے کام لیتے ہیں، وزیر آغا اسے "امتزاجی تنقید" سے موسوم کرتے ہیں، حسن عسکری کا تنقیدی اسلوب عالمانہ ہے، اور یہ شگفتگی، برجستگی اور نکتہ آفرینی سے

قابل شناخت ہو جاتا ہے، وہ عموماً ذہانت اور استدلالی قوت سے کام لے کر ادب کے ثقافتی عوامل کا تجزیہ کرتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی فنکار کو جانچتے ہوئے اس کے تاریخی، عمرانی اور عصری شعور کی نشاندہی کرتے ہیں، عالم خوندمیری نے گنتی کے چند مقالات لکھے ہیں، جن میں انھوں نے ادیبوں کے فلسفیانہ افکار پر روشنی ڈالی ہے، سلیم احمد کی تحریروں میں ان کی جودتِ طبع جھلکتی ہے، وہ شعرا کی ذہنی، جنسی اور نفسیاتی کوائف کو نشان زد کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں، وزیر آغا تمدنی تنقید کے موئدین میں نمایاں حیثیت کے مالک ہیں، وہ مختلف علوم یعنی عمرانیات، نفسیات، بشریات، اساطیر، طبیعیات اور فلسفے کے گہرے مطالعے سے اپنے تنقیدی شعور کی پرداخت کرتے ہیں، اور ادب کے مختلف النوع محرکات کا تجزیہ کرتے ہیں، ان کی تنقیدی حیثیت اس وقت زیادہ مستحکم اور منفرد ہو جاتی ہے جب وہ تخلیق کو مرکزِ توجہ بنا کر اس کے مستور جلوؤں کو بے نقاب کرتے ہیں، وحید اختر بھی تمدنی تنقید کے علمبردار ہیں، وہ ذہنی تفکر، ذکاوت اور تدبّر سے ادبی مسائل و شخصیات کا جائزہ لیتے ہیں، وارث علوی نے کئی ہنگامہ خیز، متنازعہ اور جارحانہ مقالے لکھ کر ملک گیر شہرت حاصل کی ہے، انھوں نے مدرّسانہ اور مارکسی تنقید کو اپنی حد بندیوں اور نارسائیوں کی بنا پر ہدفِ ملامت بنایا ہے، ان کی نگارشات میں طوالت و تکرار کے باوجود ان کے ادبی شعور کی پختگی اور ذہنی آزادی کا احساس ہوتا ہے، ان کے نزدیک تخلیق ایک نمو پزیر اور منفرد لسانی اکائی ہے، جو تہذیبی، عصری اور نفسیاتی کوائف و عوامل سے متشکل ہوتی ہے جمیل جالبی نے ادبی تاریخ کے علاوہ تنقیدیں بھی لکھی ہیں، وہ ادیب کے شخصی خصائص کے ساتھ ساتھ اس کے عمرانی اور ثقافتی رشتوں کی تفہیم پر زور دیتے ہیں، باقر مہدی نے بعض متنازعہ فیہ موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، مجموعی طور پر وہ فن کی تخلیق میں عمرانی حالات کی کارکردگی پر نظر رکھتے ہیں، فضیل جعفری مغرب کی ادبی اور فکری تحریکات کا علم رکھتے ہیں، وہ اردو شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے مغربی نظریات نقد سے استفادہ کرتے ہیں، اور ایسا کرتے ہوئے اپنے ادراک و آگہی کا احساس دلاتے ہیں، وہ متوازن انداز میں تخلیق کے خارجی موثرات، روایت اور جدت اور لسانی برتاؤ کی توضیح کرتے ہیں اور علمی تبحّر کا مظاہرہ کرتے ہیں، شمیم حنفی تکرارِ خیال

کے باوجود ادب کے بعض محرکات مثلاً معاصر شعور، جذبہ و خیال اور ماورائیت کا تجزیہ کرتے ہیں، عبدالمغنی ادب کے فنی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے اخلاقی اقدار کی تلاش و تحقیق کو مرکز توجہ بناتے ہیں، ابوالکلام قاسمی ادب کی تفہیم و تحسین کے لیے عمرانی محرکات کی توضیح کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ بزرگ نقادوں میں وحید قریشی، احسن فاروقی، عبدالحق، وقار عظیم، فرمان فتح پوری، یوسف حسین خاں، علی جواد زیدی اور نظیر صدیقی نے جدید ادب کے بارے میں کئی قابل قدر مقالے لکھے ہیں۔

جدید نقادوں میں ایسے نقاد بھی ہیں، جو تخلیق کے داخلی اور خارجی محرکات، استعارہ، پیکر، علامت نگاری اور اظہار و اسلوب کے تحلیل و تجزیہ میں خصوصی دلچسپی لیتے ہیں، ان میں میراجی، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری، محمود ہاشمی، افتخار جالب، انور سدید، وہاب اشرفی اور عنوان چشتی نمایاں ہیں، یہ نقاد ادیب کے سوانحی کوائف اور تاریخی و عصری حالات سے بہت حد تک صرف نظر کرکے ادب کی خود مختار حیثیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی تنقیدیں نئی تنقید کے مماثل ہو جاتی ہیں، حالانکہ نئی تنقید ایک منفرد نظریۂ تنقید کے طور پر متعارف ہوئی ہے، یہ مصنف کو نظر انداز کرکے پیش نظر تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتی ہے، اور اس کے لسانیاتی اور ہیئتی عنصر کا تجزیہ کرتے ہوئے معنی آفرینی کی نشاندہی کرتی ہے، جب کہ متذکرہ بالا نقاد مسلمہ ادبی اصولوں کی روشنی میں تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہیں، میراجی نے بصیرت اور نکتہ شناسی سے کام لے کر بعض معاصر شعرا کی نظموں کے تجزیے پیش کرکے تجزیاتی تنقید کا آغاز کیا ہے، کلیم الدین احمد نے عملی تنقید کے بعض قابل مطالعہ اور نتیجہ خیز مطالعے پیش کیے ہیں، انھوں نے شعری نمونوں کی تجزیہ کاری سے تخلیقیت کے بعض مخفی گوشوں کو منور کیا ہے، تاہم مغربی تنقید کے بعض مروجہ اصولوں کو بعض مقامات پر میکانکی انداز میں برتنے سے ان کی تنقیدی بصیرت دھندلا جاتی ہے، آل احمد سرور کا نظریۂ تنقید ان کے بالیدہ ادبی شعور سے مربوط ہے، وہ ادب کی تحسین میں سوانحی اور تاریخی عوامل سے صرف نظر کرکے اس کے جمالیاتی اور داخلی عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں، تاہم ان کے تنقیدی مطالعات مفصل اور تجزیاتی نہیں، بلکہ تحسین کاری کا انداز رکھتے ہیں، خورشید الاسلام نے بالعموم فن کے

اور سماجی محرکات کے بجائے اس کے جمالیاتی وجود کے تجزیے پر زور دیا ہے، ان کا اسلوب اظہار تاثراتی ہے، جو تنقیدی محاکمے سے متغائر ہے، اسلوب احمد انصاری مغربی تنقید کے اصولوں کا وسیع مطالعہ رکھتے ہیں، وہ ادب میں عصری شعور کے ساتھ ہی آفاقی عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں، محمود ہاشمی ایک زیرک اور ہوش مند نقاد ہیں، وہ فن کے قائم بالذات وجود پر اپنی توجہ کو مرکوز کرتے ہیں، افتخار جالب فن کے آزادانہ وجود کو تسلیم کر کے اس کے تخلیقی مضمرات کو برافگندہ نقاب کرتے ہیں، انور سدید متن کے حوالے سے شاعر کی کلیدی علامتوں اور آر کی ٹائپس کا تجزیہ کر کے شاعر کے تخلیقی لاشعور سے رابطہ قائم کرتے ہیں، وہاب اشرفی غور و فکر سے ادب کے تمدنی پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی ہیئتی تنقید کو ایک جامع اور مربوط نظریۂ نقد کے طور پر پیش کرنے میں نمایاں ہیں، انھوں نے اردو تنقید کو ایک تجزیاتی، استدلالی اور مفکرانہ اسلوب سے آشنا کیا، اور قدیم و جدید ادیبوں کی تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے انھوں نے جس دیدہ ریزی، استدلالی فکر اور جامعیت سے کیے ہیں، وہ انھیں ہی کا حصہ ہے، وہ فن کے خود کفیل، آزاد اور ترکیب پذیر وجود پر توجہ کر کے اس کے ہیکری، استعاراتی اور علامتی عناصر سے معانی کے نادیدہ امکانات کا پتہ لگاتے ہیں، گوپی چند نارنگ نے اپنے بعض مقالات میں ادب کی نزاکتوں، لطافتوں اور معنویتوں کا ادراک کرنے کے لیے اس کے آزاد اور نمو پزیر وجود کی بازیافت کی ہے، لیکن کئی مقامات پر انھوں نے ان ثقافتی اور تہذیبی محرکات کی نشاندہی کی ہے، جو فنکار کے شعور کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ ادب کے ہیئتی، لسانیاتی اور صوتی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے معنیات کے حدوں کی توسیع کرتے ہیں، انھوں نے تخلیق کے مستور جلوؤں کو بے نقاب کرنے کے لیے لسانیاتی مطالعات پر اپنی توجہ مرکوز کی ہے، اور اسلوبیاتی تجزیہ کاری سے قدرشناسی کا حق ادا کیا ہے، حالیہ برسوں میں انھوں نے تنقید کے ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردتشکیل کے نظریات پر وقیع اور غور طلب کام کر کے معاصر اردو تنقید کی حدود کو وسیع کیا ہے اور اپنے تنقیدی مقام کو متعین کیا ہے۔ ساختیات، نئی ادبی تھیوری اور مشرقی شعریات پر ان کی مبسوط بحر العلومی کتاب حالی کے "مقدمہ"

کے بعد ادبی تھیوری پر عہد ساز کام ہے، اور انھوں نے نئے سوالات اٹھا دیے ہیں۔

لسانیاتی تنقید کے علمبرداروں میں مسعود حسین خاں اور مغنی تبسم قابلِ ذکر ہیں۔ مسعود حسین خاں شعر میں نظامِ اصوات کے تجزیے کی مدد سے معنی و مطلب کی تعیین کرتے ہیں، مغنی تبسم بھی شعر کے لسانیاتی، صوتیاتی اور پیکری نظام کا جائزہ لیتے ہیں اور معانی کے استخراج کو اپنا مطمحِ نظر بناتے ہیں۔

میرا یہ خیال ہے کہ تخلیق میں لفظ و پیکر کے باہمی ارتباط و تناقص کے عمل اور ردعمل سے اور لفظوں کی انسلاکاتی شدت سے جو کلّی تخیلی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، اس کی تمام و کمال بازآفرینی تنقید کے تفاعل کی تشکیل کرتی ہے، اس تخیلی صورتِ حال کا مشاہدہ اور اس کا ادراک جمالیاتی نشاط اور فکری آگہی پر منتج ہوتا ہے، اس طریقۂ نقد کے چند پہلوؤں کو میں نے اپنے مقالے "اکتشافی تنقید" میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے، ادب کسی کی میراث ہے نہ جاگیر، یہ جمہوری اقدار اور آزادانہ تصورات کو عزیز رکھتا ہے اور "صلائے عام ہے ..." کے مصداق کسی بھی مدلل تنقیدی محاکمے کے لیے آمادگی ظاہر کرتا ہے، قاری یا نقاد کے لیے ادب فہمی کا کوئی سکّہ بند یا قطعی طریقہ نافذ نہیں کیا جا سکتا، انگریزی میں قانون ساز تنقید Legislative Criticism ادب کی حقیقی روح کے منافی تھی، اس لیے معدوم ہوگئی، یہ گویا ادب کی ماہیت ہے، جو اسے کسی تنقیدی آمریت سے مفاہمت کرانے سے باز رکھتی ہے۔

ادھر گزشتہ آٹھ دس برسوں سے ساختیاتی تنقید کا خوب چرچا رہا ہے، ۱۹۸۹ء میں میری دعوت پر پروفیسر گوپی چند نارنگ کشمیر یونیورسٹی میں دو ماہ تک ساختیات کے موضوع پر کام کرتے رہے، انھوں نے اس دوران ساختیات اور تنقید کے بعض پہلوؤں پر بصیرت افروز لیکچر بھی دیے، وزیر آغا نے بھی ساختیات کے بعض علمی، فکری اور لسانی ابعاد پر مقالے لکھے، محمد علی صدیقی نے اپنی کتاب "نشانات" میں ساختیات اور لسانیات پر چند تعارفی نوعیت کے مقالے لکھے تھے لیکن ان میں معلومات مکمل نہیں تھیں۔ ۱۹۹۳ء میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" منظرِ عام پر آئی، اور تنقید کے نئے مباحث کا آغاز ہوا۔

ساختیات بنیادی طور پر لسانیات سے متعلق ہے، یہ لسانیات کے روایتی

نظریات سے انحراف کرکے اس کی جدید سائنسی اور فلسفیانہ تاویل پر دلالت کرتی ہے۔ سوسیئر نے ۱۹۱۶ء میں یہ انقلاب انگیز نظریۂ لسان پیش کیا کہ لسانیات میں لفظ یا نشان خلقی معنی کا حامل نہیں ہے، بلکہ اس کے معنی کا تعین اس کے رشتوں کے ایک مربوط نظام کے تحت ہوتا ہے۔ ساختیات دراصل رشتوں کے اسی تجریدی نظام کا مطالعہ ہے، جو لسانیات کے علاوہ عمرانیات، ثقافت، نفسیات، سائنس اور ادب کے معانی کو دریافت کرتا ہے، سوسیئر کے خیال میں زبان نشانات کا ایک نظام ہے، نشان دو عناصر Signified اور Signifier سے تشکیل پاتا ہے، اور پھر زندگی میں اس کا تفاعل Parole اور Langue سے ظاہر ہوتا ہے، لانگ زبان کا جامع نظام ہے، جس کی رو سے انسانی معاشرے میں خیال کی ترسیلیت ممکن ہو جاتی ہے، اس نظام کو معاشرے کی قبولیت حاصل ہوتی ہے، اور زبان بولنے والا اس ذہنی نظام اور اس کے قواعد و ضوابط کا پابند ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو زبان ناقابلِ تصور ہوگی۔ جہاں تک پارول کا تعلق ہے یہ روزمرہ میں بولی جانے والی زبان ہے جسے فرد بولتا ہے، اور لانگ کے سسٹم کے تحت جس کی ان گنت صورتیں جملوں کی صورت میں ظاہر ہو سکتی ہیں، الغرض سوسیئر زبان کی سماجی اصل پر زور دیتا ہے، اور اسے سماجی رشتوں کے ایک تصوراتی نظام کا پابند قرار دیتا ہے، ساختیاتی فکر نے زبان ہی کی طرح ادب میں بھی لسانی برتاؤ میں متعدد سماجی اور ثقافتی رشتوں کے نظام کی دریافت پر زور دیا ہے۔

فرانسیسی ادبی نقاد رولاں بارتھ (۱۹۸۰ - ۱۹۱۵) ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علمبردار سمجھا جاتا ہے، اس کے خیال میں ادب میں استعمال ہونے والی زبان خارجی حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی، کیونکہ ایسا کرنے سے متعینہ معنی ہی برآمد ہو سکتے ہیں جو ادب کی ماہیت کے منافی ہے، اس کے نزدیک ساختیات کی رو سے تخلیق ان داخلی رشتوں سے معنی یاب ہوتی ہے، جو وہ ثقافت اور روایت کے کلی نظام سے رکھتی ہے، نتیجتاً تخلیق متعینہ معنی کی ترسیل کے بجائے کثیرالمعنی ہو جاتی ہے، بارتھ نے نئی تنقید کے موئدین کے اس نظریے کہ تخلیق قائم بالذات ہوتی ہے، کو یہ کہہ کر چیلنج کیا کہ یہ ساختیاتی تناظر میں تاریخ و ثقافت سے ہم رشتہ ہوتی ہے، بارتھ نے ادب

کی بسیار شیوگی کا تعین کرنے کے لیے قاری کی شرکت کو لازمی قرار دیا ہے، اس کا خیال ہے کہ قارئین قرأت کے پیچیدہ عمل سے متن میں متعدد معانی کو خلق کرتے ہیں، بارتھ فلسفیانہ سطح پر مرکزی معنی یا جوہر کو رد کرتا ہے، اس کے نزدیک حقیقت، شے یا متن کے بجائے ساختیہ structure اہمیت رکھتا ہے، جس کے پیچھے کوئی معنی نہیں، پس، تخلیق میں کسی متعینہ معنی کی تلاش بے سود ہے، کیونکہ یہ رشتوں کا ایک سلسلہ ہے، یہ سلسلہ یا سسٹم (ساخت) تخلیق کی شعریات کے مترادف ہے۔

رد تشکیل یا ساخت شکنی Deconstruction کا نظریہ فرانسیسی فلسفی اور نقاد دریدا نے ۱۹۶۷ء میں پیش کیا۔ اس نے مابعد الطبیعیاتی فلسفے جو جوہر، داخلیت اور مثالیت پر مبنی تھا، سے انحراف کیا، اس نے Signifier اور Sifnified کے ارتباط کے لسانیاتی نکتے کے (جس کی وکالت سوسیئر نے کی تھی) بجائے ان کے افتراق کو معنی کا خالق قرار دیا ہے، جو معنی کی کثرت کو راہ دیتا ہے، اسی لیے لامرکزیت رکھتا ہے، اس کے خیال میں تخلیق میں معنی کی حتمی نشاندہی ممکن نہیں، کیونکہ تنقیدی عمل کا آغاز ہی رد تشکیل سے ہوتا ہے، پس متن ظاہری معنی سے زیادہ غائب معنی کا حامل ہوتا ہے، یا ایسے معنی کا حامل ہوتا ہے، جو التوا میں رہتا ہے۔ اسی لیے معنی کی تعبیریں بدلتی رہتی ہیں۔

اردو تنقید کے اس مختصر سے جائزے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کیفیتی اور کمیتی اعتبار سے ترقی و توسیع کی نئی بلندیوں کو چھوتی رہی ہے، جدید دور میں تحقیقی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ تنقید بھی ایک نئے بار آور دور میں داخل ہوگئی ہے، حالیہ برسوں میں نئے نقاد، جدید ادب کے ساتھ ساتھ کلاسیکی ادبی ورثے کی بازیابی اور قدر سنجی کی جانب متوجہ ہو رہے ہیں، کلاسیکی شعراء کی قدر شناسی کے لیے ان کے کلام میں مضمر شعریات کی نشاندہی کی طرف توجہ دی جارہی ہے، مشرقی انتقادیات کو شرح و بسط سے مرتب کرنے کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے، بعض نقاد اس نظریاتی ادعائیت سے انحراف کر رہے ہیں، جو ایک مدت تک ان کی ذہنی آزادی پر غالب رہی، متن کے بارے میں عمومی بیانات کے بجائے تجزیاتی مطالعات کو اہمیت دی جارہی ہے، اور اسے کثیر المعنی قرار دیا جارہا ہے۔

اردو تنقید کے تاریخی ارتقا کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے ایک ایسی نمائندہ، جامع اور معیاری کتاب کی شدت سے ضرورت محسوس ہوتی رہی ہے جس میں حالی سے لے کر عصرِ حاضر تک کے اہم اور ممتاز نقادوں کی نظریاتی تنقید کے متعلق منتخب مقالات شامل ہوں، شعبۂ اردو، کشمیر یونی ورسٹی میں تنقید کی تدریس کے دوران بھی مجھے ایک ایسے ہی مجموعۂ مضامین کے فقدان کا احساس رہا ہے، میں نے طلبہ میں بھی ایک ایسی کتاب کی ضرورت کا احساس پایا ہے، اردو میں یوں تو شعر اور افسانوں کے بعض نمایندہ انتخاب چھپ چکے ہیں، مگر تنقیدات کا کوئی جامع انتخاب چھپوانے کی جانب توجہ نہیں کی گئی ہے، "تنقیدی نظریات" کے عنوان سے سید احتشام حسین نے دو جلدوں میں تنقیدی مقالات ۱۹۵۸ء اور ۱۹۶۵ء میں چھپوا دیے ہیں، تاہم دونوں جلدیں تنقید کی اس وسعت اور رنگارنگی پر محیط نہیں، جو اردو تنقید میں موجود ہے، دونوں جلدوں میں مرتب کی مارکسی نظریے سے وابستگی کی بنا پر نظریاتی ترجیحات کا عمل دخل رہا ہے، چنانچہ جلد اوّل میں پندرہ مقالات میں سے سات مقالات مارکسی نقادوں کے رقم کردہ ہیں، جب کہ بقیہ مکاتبِ فکر کی نمائندگی صرف آٹھ نقاد کرتے ہیں، دونوں جلدوں میں احتشام حسین کے تین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین کے دو دو مقالات شامل ہیں، ان انتخابات میں انیسویں صدی کے سربرآوردہ نقادوں یعنی حالی اور شبلی کو بھی شامل نہیں کیا گیا ہے۔

بہرحال، اردو میں تنقیدی مقالات کے ایک جامع اور نمایندہ انتخاب کی عدم موجودگی کے پیشِ نظر پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تجویز پر ساہتیہ اکادمی کی اردو مشاورتی کمیٹی نے ایک انتھالوجی مرتب کرنے کا کام میرے ذمہ کیا، مجھے خوشی ہے کہ میں یہ مجموعۂ مقالات پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں۔

یہ کتاب میرے خیال میں نہ صرف ایک اچھی نصابی کتاب کا کام دے گی، بلکہ حوالہ جاتی کتاب Reference book کے طور پر بھی کام آئے گی اور اساتذہ، طلبہ اور ریسرچ اسکالروں کی ایک دیرینہ مانگ پوری ہو جائے گی، کتاب سو برسوں پر محیط تنقید کے ارتقا کو پیش کرتی ہے، اس لیے اپنی زبان کے علاوہ دیگر زبانوں کے متجسس قارئین کو بھی اردو زبان کے تنقیدی سرمائے کا احساس کرانے میں ممد ہوگی۔

حالی سے لے کر عصرِ حاضر تک نقادوں کا انتخاب اور ان کے ڈھیر سارے مقالات اور متعدد کتب و رسائل سے گِنے چُنے مقالات کا انتخاب خاصا دقّت طلب کام تھا، اور پھر نقادوں کی جملہ تحریروں کی عدم دستیابی نے انتخاب کے کام کو مزید دشوار بنایا، چونکہ اردو قوم، وطن اور رنگ و نسل کے امتیازات سے ماورا ہو کر عالمی زبان کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اس لیے عالمی سطح پر مسلمہ نقادوں کی تحریروں کو شامل کتاب کرنے کا مسئلہ درپیش تھا، جسے بہت حد تک حل کیا گیا ہے۔

انتخاب کو متوازن اور نمائندہ بنانے کے لیے میں نے ہر دور کے ایسے بلند پایہ نقادوں کو منتخب کیا ہے، جنھوں نے ادب شناسی کے ضمن میں غور و فکر کے نئے امکانات کو خلق کیا ہے، اور پھر ان کے ان مقالات کو چُن لیا ہے، جو اُن کے نظریات کی کماحقہٗ نمایندگی کرتے ہیں، اس نقطۂ نظر سے مقالات کی تعداد خاصی ہو سکتی ہے، تاہم کتاب کی جسامت کی مجبوری کے تحت بائیس مقالات کا انتخاب عمل میں لایا گیا ہے۔ نیتجتاً بعض ایسے مقالات شاملِ کتاب ہونے سے رہ گئے، جو خاصے وقیع ہیں، ان نقادوں کے مقالات بھی شامل نہ ہو سکے، جنھوں نے میرے خطوط کا کوئی جواب نہ دیا۔

کتاب چونکہ شخصیات سے زیادہ نظریات کو اہمیت دیتی ہے، اس لیے بعض اہم شخصیات شامل ہونے سے رہ گئی ہیں، ان میں خاص کر وہ شخصیات ہیں، جو دوسرے نقادوں سے نظریاتی اشتراک رکھتی ہیں، پس نظریاتی طور پر مشترک نقادوں میں سے ایک یا دو کا انتخاب کیا گیا ہے۔

بہر کیف، زیرِ نظر مجموعے میں فی الجملہ ایسے مقالات شامل کیے گئے ہیں، جو:

(۱) ادب یا شاعری کی ماہیت، تخلیقی عمل، لسانی برتاؤ، اسلوبیات اور تعین قدر کے مسائل کو زیرِ بحث لانے کے ساتھ ساتھ تنقید کی ماہیت، تفاعل اور امکانات و حدود کی توضیحات پر مشتمل ہیں۔

(۲) عملی تنقید کے بعض گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں، تاہم ان کی نوعیت بھی دیگر مقالات کی مانند نظریاتی ہے۔

(۳) بین شعبہ جاتی نوعیت کے ہیں، اور ادب پر علوم متداولہ کے اثرات کی تلاش و تحقیق سے متعلق ہیں۔ اور

(۴) جدید تر نظریات نقد کی نمائندگی کرتے ہیں۔

امید ہے یہ کتاب بعض کمیوں اور کوتاہیوں کے باوجود، ادب اور تنقید کے شائقین کے ذوق کی تشفی کرے گی، اور آیندہ نسلوں کے لیے قابلِ قدر ورثے کا کام دے گی۔

اس انتخاب کے مطالعے سے اگر قارئین ادبی تنقید کے مختلف اور متنازعہ فیہ مکاتبِ فکر میں دلچسپی محسوس کریں، یا نقادوں کے مزید کارناموں کے مطالعے کی تحریک پائیں، اور ساتھ ہی تنقید کے تفاعل اور معنویت کے بارے میں بحث و تمحیص کی ترغیب محسوس کریں، تو میں سمجھوں گا کہ میری محنت رائیگاں نہ گئی۔

مقالہ نگاروں کو کتاب میں تاریخ پیدائش کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے، تاکہ قارئین کو تاریخی لحاظ سے تنقیدی شعور کے عہد بہ عہد ارتقا، تبدیلی اور توسیع کا اندازہ ہو، ہر مقالے کے آغاز میں نقاد کے سوانحی حالات اور ادبی و تنقیدی کارنامے کا ذکر کیا گیا ہے، یہ کام کافی تلاش و محنت سے سرانجام دیا گیا ہے، اس کام میں میرے عزیز شاگرد ڈاکٹر مجید مضمر (ریڈر شعبۂ اردو، کشمیر یونی ورسٹی) نے میری مخلصانہ مدد کی، مجھ پر ان کا شکریہ ادا کرنا لازم ہے، میں مصرہ مریم کا شکر گزار ہوں، جنھوں نے مقالات کی تلاش و ترتیب میں ہاتھ بٹایا، میں ڈاکٹر شریف احمد کا ممنون ہوں، اور اُن تمام احباب کا شکریہ ادا کرنا بھی اپنا فرض سمجھتا ہوں، جنھوں نے بعض اہم کتابیں عنایت فرمائیں۔ میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شکر گزار ہوں، جو مجھے قیمتی مشوروں سے نوازتے رہے۔

میں ان تمام نقاد حضرات کا بھی تہہ دل سے شکر گزار ہوں، جن کے مقالات زیرِ نظر مجموعے کی زینت ہیں، ان احباب کا شکریہ ادا کرنا بھی میرے لیے باعثِ مسرت ہے، جنھوں نے میری گزارش پر اپنے مقالات، اجازت نامے اور سوانحی کوائف بھجوانے کی زحمت کی، میں ان دوستوں سے معذرت خواہ ہوں، جن کے مقالے کتاب کی جسامت کی پابندی یا کاپی رائٹ کے مسئلے کی وجہ سے شامل ہونے سے رہ گئے۔

میں اردو کی شاعرہ پروین راجہ کا شکر گزار ہوں، جنھوں نے میرے بعض مسودات کو فیئر کرنے کی ذمہ داری قبول کی، میں پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، اور ڈاکٹر اکبر حیدری کا ممنون ہوں، جنھوں نے بعض ضروری معلومات فراہم کیں، مسعود عالم

میرے شکریے کے حقدار ہیں، جنھوں نے مسودے کی کاپیاں بنانے میں میری مدد کی۔

آخر میں، میں ساہتیہ اکادمی کے ارباب اختیار اور اردو مشاورتی کمیٹی کے ارکان کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں، جنھوں نے یہ مجموعہ مرتب کرنے کا کام مجھے سونپا۔

کشش جہت آئنہ دار شوخی اظہار اوست
نیست جز مژگاں حجابے راکہ برداریم ما

(بیدلؔ)

حامدی کاشمیری
(پروفیسر حامدی کاشمیری)
۲، فروری ۱۹۹۵ء

مسعود منزل
شالیمار، سری نگر
کشمیر

الطاف حسین حالی

شمس العلما الطاف حسین (۱۸۳۷ - ۱۹۱۴ء) پانی پت میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام خواجہ ایزد بخش تھا۔ ابتدائی تعلیم و تربیت پانی پت میں پائی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے وہ دہلی آ گئے۔ ۱۸۶۴ء میں وہ دوبارہ دلی آ گئے، اور اس دوران وہ غالب سے ملے، اور شاعری میں ان سے استفادہ کیا۔ انھوں نے نواب مصطفےٰ خان شیفتہ کے ساتھ بھی خاصا وقت گزارا۔ دہلی میں وہ بارہ برس تک اینگلو عربک سکول میں پڑھاتے رہے۔ ۱۸۵۶ء میں ڈپٹی کمشنر کے دفتر میں حصار میں ملازم ہو گئے۔ ۱۸۷۴ء میں وہ لاہور بک ڈپو سے منسلک ہو گئے، اور محمد حسین آزاد سے ملاقی ہو گئے، وہ انجمن پنجاب کے موضوعی مشاعروں میں شرکت کرتے رہے۔

انھوں نے سرسید کی شخصیت سے متاثر ہو کر "مدوجزر اسلام" لکھی۔ ۱۸۹۴ء میں علی گڑھ گئے، اور سرسید کے بارے میں مواد جمع کر کے "حیاتِ جاوید" لکھی۔

حالی کے عہد میں ۱۸۵۷ء کا غدر کا واقعہ ہوا، اور انگریز ملک پر قابض ہو گئے، اس سیاسی انقلاب سے ذہنی اور فکری تبدیلیوں کا آغاز ہوا، حالی اپنے عہد کے حالات سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔

حالی ایک اچھے شاعر اور اعلیٰ پائے کے نقاد تھے، انھوں نے "مقدمۂ شعر و شاعری" لکھ کر اردو میں تنقید کو پہلی بار ایک جامع صنف کی حیثیت عطا کی۔ انھوں نے نثری تصانیف کا سلسلہ ۱۸۶۷ء سے شروع کیا، سب سے پہلے "تریاق مسموم" لکھی، یہ ایک عیسائی کی تحریر کے جواب میں لکھ دی، اس کے بعد "علم الاطبقات الارض" (ترجمہ)، "مجالس النساء"، "حیاتِ سعدی"، "یادگارِ غالب"، "حیاتِ جاوید" اور "مقدمۂ شعر و شاعری" لکھی، ان کا شعری مجموعہ "دیوانِ حالی" اور مضامین کا مجموعہ "مضامینِ حالی" چھپ چکا ہے۔

۱۸۷۸ء میں حالی کو نظام حیدر آباد کی طرف سے پچھتر روپے ماہوار کا وظیفہ مقرر کیا گیا۔ ۱۹۰۴ء میں انھیں علمی و ادبی خدمات کے صلے میں سرکار برطانیہ کی جانب سے شمس العلما کا خطاب عطا کیا گیا۔

الطاف حسین حالی

شاعری کے لیے شرطیں

اب ہم کو یہ بتانا ہے کہ شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے کون سی شرطیں ضروری ہیں اور شاعر میں وہ کون سی خاصیت ہے جو اس کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے۔

تخیل

سب سے مقدم اور ضروری چیز جو کہ شاعر کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے۔ قوتِ متخیلہ یا تخیل ہے جس کو انگریزی میں امیجنیشن کہتے ہیں۔ یہ قوت جس قدر شاعر میں اعلیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری اعلیٰ درجہ کی ہوگی، اور جس قدر یہ ادنیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری ادنیٰ درجہ کی ہوگی۔ یہ وہ ملکہ ہے جس کو شاعر ماں کے پیٹ سے اپنے ساتھ لے کر نکلتا ہے اور جو اکتساب سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اگر شاعر کی ذات میں یہ ملکہ موجود ہے اور باقی شرطوں میں جو کہ کمال شاعری کے لیے ضروری ہیں کچھ کمی ہے تو وہ اس کمی کا تدارک اس ملکہ سے کر سکتا ہے، لیکن اگر یہ ملکہ فطری کسی میں موجود نہیں ہے تو اور ضروری شرطوں کا کتنا ہی بڑا مجموعہ اس کے قبضہ میں ہو وہ ہرگز شاعر کہلانے کا مستحق نہیں۔ یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی اور استقبال اس کے لیے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے وہ آدم اور جنت کی سرگزشت اور حشر و نشر کا بیان اس طرح کرتا ہے کہ گویا اس نے تمام

واقعات اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں اور ہر شخص اس سے ایسا ہی متاثر ہوتا ہے جیسا کہ ایک واقعی بیان سے ہونا چاہیے۔ اس میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ جن اور پری، عنقا اور آب حیواں جیسی فرضی اور معدوم چیزوں کو ایسے معقول اوصاف کے ساتھ متصف کر سکتا ہے کہ ان کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ جو نتیجے وہ نکالتا ہے گو وہ منطق کے قاعدوں پر منطبق نہیں ہوتے لیکن جب دل اپنی معمولی حالت سے کسی قدر بلند ہو جاتا ہے تو وہ بالکل ٹھیک معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً فیضی کہتا ہے:

سخت ست سیاہی شبِ من
لختے ز شب ست کوکبِ من

اس پر منطقی قاعدہ سے یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ رات کی تاریکی سب کے لیے یکساں ہوتی ہے پھر ایک خاص شخص کی رات سب سے زیادہ تاریک کیوں کر ہو سکتی ہے۔ اور تمام کواکب ایسے اجرام ہیں جن کا وجود بغیر روشنی کے تصور میں نہیں آسکتا۔ پھر ایک خاص کوکب ایسا مظلم اور سیاہ کیوں کر ہو سکتا ہے کہ اس کو کالی رات کا ایک ٹکڑا کہا جا سکے۔ مگر جس عالم میں شاعر اپنے تئیں دکھانا چاہتا ہے وہاں یہ سب باتیں ممکن بلکہ موجود نظر آتی ہیں۔ یہی وہ ملکہ ہے جس سے بعض اوقات شاعر کا ایک لفظ جادو کی فوج کھڑی کر دیتا ہے اور کبھی وہ ایک ایسے خیال کو، جو کئی جلدوں میں بیان ہو سکے ایک لفظ میں ادا کر دیتا ہے۔

تخیل کی تعریف

تخیل یا امیجنیشن کی تعریف کرنی بھی ایسی ہی مشکل ہے جیسی کہ شعر کی تعریف، مگر من وجہ اس کی ماہیت کا خیال ان لفظوں سے دل میں پیدا ہو سکتا ہے یعنی وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔ اس تقریر سے ظاہر ہے کہ تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے اسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات شاعر کا

طریق بیان ایسا نرالا اور عجیب ہوتا ہے کہ غیر شاعر کا ذہن کبھی وہاں تک نہیں پہنچ سکتا ہے۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہی ایک چیز ہے جو کبھی تصورات اور خیالات میں تصرف کرتی ہے اور کبھی الفاظ و عبارات میں، اگرچہ اس قوت کا ہر ایک شاعر کی ذات میں موجود ہونا نہایت ضروری ہے لیکن ہمارے نزدیک اس کا عمل شاعر کے ہر ایک کلام میں یکساں نہیں ہوتا بلکہ کہیں زیادہ ہوتا ہے کہیں کم ہوتا ہے اور کہیں محض خیالات میں ہوتا ہے۔ کہیں محض الفاظ میں۔ یہاں چند مثالیں بیان کرنی مناسب معلوم ہوتی ہیں :

(۱) غالب دہلوی :

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

شاعر کے ذہن میں پہلے سے اپنی اپنی جگہ یہ باتیں ترتیب وار موجود تھیں کہ مٹی کا کوزہ ایک نہایت کم قیمت اور ارزاں چیز ہے جو بازار میں ہر وقت مل سکتی ہے اور جام جمشید ایک ایسی چیز تھی جس کا بدل دنیا میں موجود نہ تھا۔ اس کو یہ بھی معلوم تھا کہ تمام عالم کے نزدیک جام سفال میں کوئی ایسی خوبی نہیں ہے۔ جس کی وجہ سے وہ جام جم جیسی چیز سے فایق اور افضل سمجھا جائے۔ نیز یہ بھی معلوم تھا کہ جام جم میں شراب پی جاتی تھی اور مٹی کے کوزہ میں بھی شراب پی جاسکتی ہے۔ اب قوت متخیلہ نے اس تمام معلومات کو ایک نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر ایسی صورت میں جلوہ گر کردیا کہ جام سفال کے آگے جام جم کی کچھ حقیقت نہ رہی اور پھر اس صورت موجودہ فی الذہن کو بیان کا ایک دلفریب پیرایہ دے کر اس قابل کردیا کہ زبان اس کو پڑھ کر متلذذ اور کان اس کو سن کر محظوظ اور دل اس کو سمجھ کر متاثر ہوسکے۔ اس مثال میں وہ قوت جس نے شاعری کی معلومات سابقہ کو دوبارہ ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشی ہے تخیل یا امیجنیشن ہے اور اس نئی صورت موجودہ فی الذہن نے جب الفاظ کا لباس پہن کر عالم محسوسات میں قدم رکھا ہے اس کا نام شعر ہے۔ نیز اس مثال میں امیجنیشن کا عمل خیالات اور الفاظ دونوں کے لحاظ سے بہ مرتبۂ غایت اعلیٰ درجہ میں واقع ہوا ہے کہ باوجود کمال سادگی اور بے ساختگی کے نہایت بلند اور نہایت تعجب انگیز ہے۔

(۲) غالب کا اسی زمین میں دوسرا شعر یہ ہے :

ان کے آنے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

شاعر کو پہلے یہ بات معلوم تھی کہ دوست کے ملنے سے خوشی ہوتی ہے اور بگڑی ہوئی طبیعت بحال ہوجاتی ہے۔ نیز یہ بھی معلوم تھا کہ دوست کو جب تک عاشق اپنی حالتِ زار اور اس کی جدائی کا صدمہ نہ جتائے دوست عاشق کی محبت اور عشق کا پورا پورا یقین نہیں کرسکتا یہ بھی معلوم تھا کہ بعض خوشی سے دفعتاً ایسی بشاشت ہوسکتی ہے کہ رنج اورغم اور تکلیف کا مطلق اثر چہرہ پر باقی نہ رہے۔ اب امیجنیشن نے اس تمام معلومات پر اپنا تصرف کرکے ایک نئی ترتیب پیدا کردی۔ یعنی یہ کہ عاشق کسی طرح اپنی جدائی کے زمانے کی تکلیفیں معشوق پر ظاہر نہیں کرسکتا کیونکہ جب تکلیف کا وقت ہوتا ہے اس وقت معشوق نہیں ہوتا اور جب معشوق ہوتا ہے اس وقت تکلیف نہیں رہتی۔ اس مثال میں امیجنیشن کا عمل معناً اور لفظاً دونوں طرح بدرجۂ غایت لطیف اور حیرت انگیز واقع ہوا ہے جیسا کہ ہر صاحبِ ذوق سلیم پر ظاہر ہے۔

(۳) خواجہ حافظ کہتے ہیں :

صبا بہ لطف بگو آں غزال رعنا را
کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادۂ ما را

اس شعر کا خلاصہ مطلب اس سے زیادہ نہیں ہے کہ ہم صرف معشوق کی بدولت پہاڑوں اور جنگلوں میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس میں امیجنیشن کا عمل خیالات میں اگر ہو بھی تو نہایت خفیف اور مختصر ہوگا مگر الفاظ میں اس نے وہ کرشمہ دکھایا ہے جس نے شعر کو بلاغت کے اعلیٰ درجہ پر پہنچا دیا ہے۔ اسی قسم کے کلام کی نسبت کہا گیا ہے۔" عبارتے کہ بہ معنی برابری دارد" اوّل تو صبا کی طرف خطاب کرنا جس میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی ذریعہ دوست تک پیغام پہنچانے کا نظر نہیں آتا ناچار صبا کو یہ سمجھ کر پیغامبر بنایا ہے کہ وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتی ہے شاید دوست تک بھی اس کا گزر ہوجائے۔ گویا شوق نے ایسا ازخود رفتہ کردیا ہے کہ جو چیز پیغامبر ہونے کی قابلیت نہیں رکھتی اس کے ہاتھ پیغام بھیجتا ہے اور جواب کا امیدوار ہے

پھر معشوق حقیقی کو جس کی ذات بے نشان ہے۔ بطور استعارہ کے غزال رعنا کے ساتھ تعبیر کرنا جس سے بہتر استعارہ نہیں ہو سکتا اور پھر اس کی طلب کو غزال رعنا کی مناسبت سے کوہ و بیاباں میں پھرنے سے تعبیر کرنا اور پھر باوجود ضمیر متصل کے جو کہ 'دادہ' میں موجود تھی ضمیر مخاطب منفصل یعنی لفظ تو اضافہ کرنا جس سے پایا جائے کہ تیرے سوا کوئی شے ہماری اس سرگشتگی کا باعث نہیں ہے اور چونکہ پیغام شکایت آمیز تھا اس لیے صبا سے یہ درخواست کرنی کہ 'بہ لطف بگو' یعنی نرمی اور ادب سے یہ پیغام دینا تاکہ شکایت ناگوار نہ گزرے۔ یہ تمام باتیں ایسی ہیں جنھوں نے ایک معمولی بات کو اس قدر بلند کر دیا ہے کہ اعلیٰ درجہ کے باریک خیالات بھی اس سے زیادہ بلندی پر نہیں دکھائے جا سکتے۔

دوسری شرط کائنات کا مطالعہ

اگرچہ قوتِ متخیلہ اس حالت میں بھی جب کی شاعر کی معلومات کا دائرہ نہایت تنگ اور محدود ہو اسی معمولی ذخیرہ سے کچھ نہ کچھ نتائج نکال سکتی ہے لیکن شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخہ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخہ فطرتِ انسانی کا 'مطالعہ' نہایت غور سے کیا جائے۔ انسان کی مختلف حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں ان کو تعمق کی نگاہ سے دیکھنا، جو امور مشاہدہ میں آئیں ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنی۔ کائنات میں گہری نظر سے وہ خواص اور کیفیات مشاہدہ کرنے جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں اور فکر میں مشق و مہارت سے یہ طاقت پیدا کرنی کہ وہ مختلف چیزوں سے متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خصیتیں فوراً اخذ کر سکے اور اس سرمایہ کو اپنی یاد کے خزانہ میں محفوظ رکھے۔

مختلف چیزوں سے متحد خاصیت اخذ کرنے کی مثال ایسی ہے جیسے مرزا غالب کہتے ہیں :

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

دوسری مثال :

بہ گزر ز سعادت و نحوست کہ مرا
ناہید بغمزہ کشت و مریخ بہ قہر

ناہید یعنی زہرہ کو سعد اور مریخ کو نحس مانا گیا ہے۔ پس دونوں باعتبار ذات اور صفات کے مختلف ہیں مگر شاعر کہتا ہے کہ ان کی سعادت و نحوست کے اختلاف کو رہنے دو مجھ پر تو ان کا اثر یکساں ہی ہوتا ہے مریخ قہر سے قتل کرتا ہے تو زہرہ غمزہ سے۔
اور متحد اشیا سے مختلف خاصیتیں استنباط کرنے کی مثال میر ممنون کا یہ شعر ہے :

تفاوت قامت یار و قیامت میں ہے کیا ممنون
وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

غرض کہ یہ تمام باتیں جو اوپر ذکر کی گئیں ایسی ضروری ہیں کہ کوئی شاعر ان سے استغنا کا دعویٰ نہیں کر سکتا کیوں کہ ان کے بغیر قوتِ متخیلہ کو اپنی اصلی غذا جس سے وہ نشوونما پاتی ہے نہیں پہنچتی۔ بلکہ اس کی طاقت آدھی سے بھی کم رہ جاتی ہے۔
قوت متخیلہ کوئی شے بغیر مادہ کے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالح اس کو خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراش لیتی ہے۔ جتنے بڑے بڑے نامور شاعر دنیا میں گزرے ہیں وہ کائنات یا فطرتِ انسانی کے مطالعہ میں ضرور مستغرق رہے ہیں۔ جب رفتہ رفتہ اس مطالعہ کی عادت ہو جاتی ہے تو ہر ایک چیز کو غور سے دیکھنے کا ملکہ ہو جاتا ہے اور مشاہدوں کے خزانے گنجینۂ خیال میں خود بخود جمع ہونے لگتے ہیں۔

سر والٹر سکوٹ کی شاعری

'سر والٹر سکوٹ' جو انگلستان کا ایک مشہور شاعر ہے اس کی نسبت لکھا ہے کہ اس کی خاص خاص نظموں میں جو خاصیتیں ایسی ہیں جن کو سب نے تسلیم کیا ہے، ایک اصلیت سے تجاوز نہ کرنا۔ دوسرے ایک ایک مطلب کو نئے نئے اسلوب سے ادا کرنا۔ جہاں کہیں اس نے کسی باغ یا جنگل یا پہاڑ کی فضا کا بیان کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع کی روح میں جو خاصیتیں تھیں سر والٹر نے وہ سب انتخاب کر لی تھیں۔ 'سر والٹر' کی نظم پڑھ کر آنکھوں کے سامنے بالکل وہی سماں بندھ جاتا ہے

جو پہلے خود اس موقع کے دیکھنے سے معلوم ہوا تھا اور اب دھیان سے اتر گیا تھا۔ ظاہراً اس نے بیانات میں قوتِ متخیلہ پر ایسا بھروسہ نہیں کیا کہ اصلیت کو چھوڑ کر محض تخیل ہی پر قناعت کر لیتا۔" کہتے ہیں کہ جب وہ 'روکبی' کا قصہ لکھ رہا تھا ایک شخص نے اس کو دیکھا کہ پاکٹ بک میں چھوٹے چھوٹے خودرو پھول پتے اور میوے جو وہاں اگ رہے تھے اس کو نوٹ کر رہا ہے۔ ایک دوست نے اس سے کہا کہ اس دردِ سر سے کیا فائدہ؟ کیا عام پھول کافی نہ تھے جو چھوٹے چھوٹے پھولوں کو ملاحظہ کرنے کی ضرورت پڑی۔ سر والٹر نے کہا "تمام کائنات میں دو چیزیں بھی ایسی نہیں ہیں جو بالکل یکساں ہوں۔" پس جو شخص محض اپنے تخیل پر بھروسہ کر کے مذکورہ بالا مطالعہ سے چشم پوشی یا غفلت کرے گا اس کو بہت جلد معلوم ہو جائے گا کہ اس کے دماغ میں چند معمولی تشبیہوں یا تمثیلوں کا ایک نہایت محدود ذخیرہ ہے جن کو برتتے برتتے خود اس کا جی اکتا جائے گا اور سامعین کو سنتے سنتے نفرت ہو جائے گی۔ جو شخص شعر کی ترتیب میں اصلیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا اور محض ہوا پر اپنی عمارت کی بنیاد نہیں رکھتا وہ اس بات پر قدرت رکھتا ہے کہ ایک مطلب کو جتنے اسلوبوں میں چاہے بیان کرے اس کا تخیل اسی قدر وسیع ہوگا جس قدر کہ اس کا مطالعہ وسیع ہے۔

تیسری شرط تفحص الفاظ

کائنات کے مطالعہ کی عادت ڈالنے کے بعد دوسرا نہایت ضروری مطالعہ یا تفحص ان الفاظ کا ہے جن کے ذریعہ سے مخاطب کو اپنے خیالات مخاطب کے روبرو پیش کرنے ہیں۔ یہ دوسرا مطالعہ بھی ویسا ہی ضروری اور اہم ہے جیسا کہ پہلا۔ شعر کی ترتیب کے وقت اوّل متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے کہ اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کر لے۔ اس مرحلے کا طے کرنا جس قدر دشوار ہے اسی قدر ضروری بھی ہے۔ کیونکہ اگر شعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کے

کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے۔ اگرچہ شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں بھی ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں۔ لیکن اگر شاعر زبان کے ضروری حصّہ پر حاوی نہیں ہے اور ترتیب شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوت متخیلہ کچھ کام نہیں آسکتی۔

جن لوگوں کو یہ قدرت ہوتی ہے کہ شعر کے ذریعہ سے اپنے ہم جنسوں کے دل میں اثر پیدا کر سکتے ہیں ان کو ایک ایک لفظ کی قدر و قیمت معلوم ہوتی ہے وہ خوب جانتے ہیں کہ فلاں لفظ جمہور کے جذبات پر کیا اثر رکھتا ہے اور اس کے اختیار کرنے یا ترک کرنے سے کیا کیا خاصیت بیان میں پیدا ہوتی ہے۔ نظم الفاظ میں اگر بال برابر بھی کمی رہ جاتی ہے تو وہ فوراً سمجھ جاتے ہیں کہ ہمارے شعر میں کون سی بات کی کسر ہے۔ جس طرح ناقص سانچے میں ڈھلی ہوئی چیز فوراً چغلی کھاتی ہے اسی طرح ان کے شعر میں اگر تاؤ بھاؤ کا بھی فرق رہ جاتا ہے معاً ان کی نظر میں کھٹک جاتا ہے۔ اگرچہ وزن اور قافیہ کی قید ناقص اور کامل دونوں قسم کے شاعروں کو اکثر اوقات ایسے لفظ کے استعمال پر مجبور کرتی ہے جو خیال کو بخوبی ادا کرنے سے قاصر ہے مگر فرق صرف اس قدر ہے کہ ناقص شاعر تھوڑی سی جستجو کے بعد اسی لفظ پر قناعت کر لیتا ہے اور کامل جب تک زبان کے تمام کنوئیں نہیں جھانک لیتا تب تک اس لفظ پر قانع نہیں ہوتا۔ شاعر کو جب تک الفاظ پر کامل حکومت اور ان کی تلاش و جستجو میں نہایت صبر و استقلال حاصل نہ ہو ممکن نہیں کہ وہ جمہور کے دلوں پر بالاستقلال حکومت کر سکے۔

ایک حکیم شاعر کا قول ہے کہ "شعر شاعر کے دماغ سے ہتھیار بند نہیں کودتا بلکہ خیال کی ابتدائی ناہمواری سے لے کر انتہائی تنقیح و تہذیب تک بہت سے مرحلے طے کرنے ہوتے ہیں جو کہ اب سامعین کو شاید محسوس نہ ہوں لیکن شاعر کو ضرور پیش آتے ہیں۔"

اس بحث کے متعلق چند امور ہیں جن کو فکر شعر کے وقت ضرور ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اوّل خیالات کو صبر و تحمل کے ساتھ الفاظ کا لباس پہنانا پھر ان کو جانچنا اور تولنا اور ادائے معنی کے لحاظ سے ان میں جو قصور رہ جائے اس کو رفع کرنا۔ الفاظ کو ایسی ترتیب سے منظم کرنا کہ صورۃً اگرچہ نثر سے متمیز ہو مگر معنی اسی قدر ادا کرے جیسے کہ نثر

میں ادا ہو سکتے۔ شاعر بشرطیکہ شاعر ہو اوّل تو وہ ان باتوں کا لحاظ وقت پر ضرور کرتا ہے اور اگر کسی وجہ سے بالفعل اس کو زیادہ غور کرنے کا موقع نہیں ملتا تو پھر جب کبھی وہ اپنے کلام کو اطمینان کے وقت دیکھتا ہے اس کو ضرور کاٹ چھانٹ کرنی پڑتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر بڑے بڑے شاعروں کا کلام مختلف نسخوں میں مختلف الفاظ کے ساتھ پایا جاتا ہے۔

شبلی نعمانی

شبلی نعمانی (یکم جون ۱۸۵۷ء - ۱۸ نومبر ۱۹۱۴ء) اعظم گڑھ کے ایک گاؤں بندول میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام شیخ حبیب اللہ تھا۔ شبلی نے محمد فاروق چریاکوٹی سے فارسی اور عربی کی تعلیم پائی، مزید تعلیم کے لیے رام پور گئے اور مولانا ارشاد حسین رام پوری سے فقہ کی تعلیم حاصل کی۔ انھوں نے لاہور جاکر مولانا فیض الحسن سہارنپوری سے اکتسابِ فیض کیا، کچھ عرصے تک وکالت کرتے رہے، ۱۸۸۳ء میں علی گڑھ گئے، اور سرسید کی وساطت سے محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میں عربی کے اسسٹنٹ پروفیسر مقرر ہوئے، علی گڑھ کے زمانے میں ہی وہ ایک شاعر، ادیب، مورخ اور مقرر کی حیثیت سے پہچانے گئے، ۱۸۸۲ء میں شبلی نے روم، شام اور مصر کی سیاحت کی، اور اعظم گڑھ لوٹے۔ ۱۸۹۳ء میں ندوۃ العلما کی بنیاد ڈالی، ۱۸۹۴ء میں حیدرآباد گئے، وہاں ان کے لیے وظیفہ جاری ہوا، ۱۹۰۱ء میں حیدرآباد میں "سررشتۂ علوم وفنون" کی نظامت کے عہدے پر تعینات کیے گئے، ۱۹۰۵ء میں ندوۃ العلما کے معتمدِ تعلیم کی حیثیت سے علم وادب کی خدمت کرتے رہے، اور "الندوہ" جاری کیا، کچھ عرصے کے بعد معتمدی سے مستعفی ہوئے۔

شبلی کی شخصیت پہلودار تھی، وہ مورخ، نقاد، انشا پرداز، شاعر، مذہبی عالم اور سوانح نگار تھے، ان کی سوانح عمریاں "المامون" اور "الفاروق" بہت مشہور ہیں، انھوں نے "سیرۃ النبیؐ" بھی لکھی، مزید انھوں نے "سیرۃ النعمان"، "الغزالی" اور "سوانح مولانا روم" بھی لکھی ہے، "علم الکلام" اور "الکلام" بھی ان کی تصانیف ہیں، انھوں نے "شعرالعجم" اور "موازنۂ انیس و دبیر" لکھ کر اردو تنقید میں اپنا مقام متعین کرلیا، شبلی کے مقالات علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، معارف، تہذیب الاخلاق، دکن ریویو اور الندوہ میں چھپتے رہے، انھوں نے خطوط بھی لکھے ہیں، جو "مکاتیبِ شبلی" کے عنوان سے چھپ چکے ہیں۔

فنِ بلاغت

مسلمانوں نے جو علوم و فنون خود ایجاد کیے اور جن میں وہ کسی کے مرہون منت نہیں ان میں ایک فن یہ بھی ہے اور خود ہم کو بھی ایک مدت تک یہ گمان تھا کہ یہ فن بھی مسلمانوں نے یونانیوں سے لیا۔ ابن اثیر نے مثل السائر میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "یونانیوں نے فن بلاغت پر جو کچھ لکھا ہے اگرچہ اس کا ترجمہ عربی زبان میں ہو چکا ہے لیکن میں اس سے واقف نہیں اور اس لیے اس فن میں میں نے جو نکتے اضافے کیے ہیں ان میں سے کسی کا میں مقلد نہیں۔

ابن اثیر نے گو اپنے آپ کو یونانیوں کی خوشہ چینی کے الزام سے بچا لیا لیکن فحوائے عبارت سے اس قدر ثابت ہوتا ہے کہ اصل فن یونان ہی سے آیا تھا لیکن اب اس خیال کی غلطی علانیہ ثابت ہوگئی۔ اصل یہ ہے کہ ارسطو نے کتاب ریطوریقا کے نام سے لکھی تھی جس کو اس نے منطق کا ایک حصہ قرار دیا تھا۔ ریطوریقا وہی لفظ ہے جس کو انگریزی میں ریٹارک کہتے ہیں، اردو میں اس لفظ کا ترجمہ خطابت یا فن تقریر ہوسکتا ہے۔ یہی کتاب ہے جس کی نسبت لوگوں کو دھوکہ ہوا کہ مسلمانوں کا فن بلاغت اسی سے ماخوذ ہے۔ اس کتاب کو شیخ بو علی سینا نے اپنی کتاب منطقیاتِ شفا میں پورا پورا لے لیا ہے یعنی اس کے مطالب اپنے الفاظ میں ادا کر دیے ہیں۔ ابن رشد نے اس کتاب کے اصلی ترجمہ کی جو اصلاح کی تھی اس کا بڑا حصہ بیروت میں چھپ گیا ہے۔ یہ ذخیرے ہمارے سامنے ہیں اور ان سے ثابت ہوتا ہے کہ مسلمانوں کا فن بلاغت ارسطو کی کتاب سے چھو بھی نہیں گیا ہے۔

ارسطو کی کتاب کا موضوع یہ ہے کہ جب کوئی تقریر کسی موقع پر کی جائے تو امورِ ذیل قابلِ لحاظ ہوں گے :

۱۔ مضمون تقریر کیا ہے ؟
۲۔ مضمون کے مخاطب کون لوگ ہیں ؟
۳۔ تقریر کرنے والا کون ہے ؟

ان مختلف حیثیتوں کے لحاظ سے تقریر کے مقدمات کس قسم کے ہونے چاہئیں۔ چنانچہ ارسطو نے اس کتاب میں بتایا ہے، کہ واعظ، حکیم، وکیل فریق مقدمہ وغیرہ وغیرہ کی تقریر کے اصول کیا ہیں ؟ اور ہر ایک کے طریقہ استدلال کو کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہونا چاہیے۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ ارسطو کی یہ کتاب نہایت دقیق اور لطیف مباحث پر مشتمل ہے اور اگرچہ اس کا بھی سخت افسوس ہے کہ مسلمانوں نے اس کتاب سے کچھ فائدہ نہیں اٹھایا لیکن بہر حال مسلمانوں کا فن بلاغت ایک جداگانہ چیز ہے اور اس کے وہ خود موجد ہیں۔

فن بلاغت پر جہاں تک ہمیں معلوم ہے سب سے پہلے جو کتاب لکھی گئی وہ دلائل الاعجاز عبد القادر جرجانی کی ہے۔ اس سے پہلے کی تصنیفیں بھی ہم نے دیکھی ہیں لیکن درحقیقت ان کو اس فن کی تصنیفات نہیں کہہ سکتے۔ دلائل الاعجاز کے بعد اور بہت سی کتابیں لکھی گئیں یہاں تک کہ مطول اور مختصر معانی پر گویا خاتمہ ہوا۔

آج کل یہ فن جس طریقے سے پڑھا اور پڑھایا جا رہا ہے اس سے زیادہ کسی فن کی مٹی خوار نہیں۔ طلبا اور علما ان لفظوں اور عبارتوں کو جو مختصر معانی وغیرہ میں مذکور ہیں بار بار دہراتے ہیں لیکن خود نہیں جانتے کہ ہم کیا کہہ رہے ہیں۔ ایک عام قاعدہ ہے کہ جب انسان کسی فن کے مسائل کو سمجھ لیتا ہے اور اس پر حاوی ہو جاتا ہے تو جہاں کہیں ان مسائل کا موقع آتا ہے انسان اس کو استعمال کر سکتا ہے اور کرتا ہے، مثلاً اگر تم نے عربی فن نحو میں مہارت حاصل کر لی ہے تو جب کوئی عبارت تمھارے سامنے آجائے گی تم اس کو بے تکلف پڑھتے چلے جاؤ گے۔ لیکن فن بلاغت کی درس و تدریس کی یہ حالت ہے کہ مختصر معانی اور مطول سَو سَو بار دہرا چکے ہیں لیکن اگر قرآن مجید کی کوئی عبارت یا عربی کا کوئی شعر دے دیا جائے تو ہرگز نہ بتا سکیں گے کہ

اس میں کیا کیا بلاغت کے اصول پائے جاتے ہیں۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ ان درسی کتابوں میں مسائل بلاغت کو اس طرح صاف اور سلجھا کر نہیں لکھا ہے کہ طالب علم کے ذہن میں اصل مسئلہ کی تصویر اتر جائے۔ مسئلہ ابھی پورا بیان بھی نہیں ہوتا ہے کہ اس کے ساتھ لفظی جھگڑے شروع ہو جاتے ہیں اور طالب علم کا ذہن ان بے ہودہ بحثوں میں پریشان ہو جاتا ہے۔

ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ ان مسائل کے لیے کثرت سے مثالیں نہیں پیش کی جاتیں۔ عبدالقادر جرجانی نے جو مثالیں لکھ دی تھیں وہی آج تک چلی آتی ہیں بلکہ اس میں بھی بہت سی چھوٹ گئیں۔

مسائل بلاغت کے ذہن نشین کرنے کا سب سے بہترین طریقہ یہ ہے کہ اپنی زبان میں اس کی مثالیں سمجھائی جائیں لیکن ہمارے علما عربی مثالوں میں اس قدر محدود ہیں کہ کبھی اردو زبان سے ان مسائل کی مثالیں پیش ہی نہیں کر سکتے۔

ان وجوہ کی بنا پر ہم نے ارادہ کیا ہے کہ وقتاً فوقتاً فن بلاغت کے مہمات مسائل اس رسالہ میں اس طرح ادا کیے جائیں کہ مسئلہ کی تصویر دل میں اتر جائے اور اس غرض کے لیے تمام مثالیں اردو کلام سے دی جائیں۔

چنانچہ اس پرچہ میں ہم فصاحت کے مسئلہ پر بحث کرتے ہیں جو بلاغت کا پہلا زینہ ہے۔

فصاحت کی تعریف علمائے ادب نے یہ کی ہے کہ لفظ منافی الحروف نہ ہو۔ نامانوس نہ ہو۔ قواعد صرفی کے خلاف نہ ہو۔ اس مختصر اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چونکہ آوازیں بعض شیریں دلآویز اور لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطی و بلبل کی آواز اور بعض مکروہ و ناگوار مثلاً کوّے اور گدھے کی آواز، اس بنا پر الفاظ بھی دو طرح کے ہوتے ہیں۔ بعض شستہ، سبک، شیریں اور بعض ثقیل، بھدے ناگوار۔ پہلی قسم کے الفاظ ایسے ہوتے ہیں کہ فی نفسہٖ ثقیل اور مکروہ نہیں ہوتے لیکن تحریر و تقریر میں ان کا استعمال نہیں ہوا ہے یا یہ بہت کم ہوا ہے۔ اس قسم کے الفاظ بھی جب ابتداءً استعمال کیے جاتے ہیں تو کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔ ان کو فن بلاغت کی اصطلاح میں غریب کہتے ہیں۔ اس قسم کے الفاظ بھی فصاحت میں خلل انداز

خیال کیے جاتے ہیں۔ لیکن یہ نکتہ یہاں لحاظ کے قابل ہے کہ بعض موقعوں پر غریب لفظ کی غرابت اس وجہ سے کم ہو جاتی ہے کہ اس کے ساتھ کے الفاظ بھی اس قسم کے ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک شاعر کہتا ہے۔ ع

ذریتِ رسول کی خاطر جلائی نار

نار کا لفظ اس موقع پر نہایت نامانوس اور بیگانہ ہے لیکن یہی لفظ جب فارسی ترکیبوں کے ساتھ اردو میں مستعمل ہوتا ہے مثلاً 'نار دوزخ'، 'نار جہنم' تو وہ غرابت نہیں رہتی۔

فصاحت کے مدارج میں اختلاف ہے یعنی بعض الفاظ فصیح ہیں، بعض فصیح تر، بعض اس سے بھی بڑھ کر فصیح۔ مثال کے طور پر ہم دو چار مثالیں نقل کرتے ہیں جن سے فصاحت اور فصاحت کے اختلافِ مراتب کا اندازہ ہو سکے گا (ان مثالوں میں ایک ہی مضمون مختلف الفاظ میں ادا کیا گیا ہے۔

کس نے نہ دی انگوٹھی رکوع و سجود میں
سائل کو کس نے دی ہے انگوٹھی نماز میں

آنکھوں میں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو
آنکھوں میں یوں پھرے کہ مژہ کو خبر نہ ہو

جیسے مکاں سے زلزلہ میں صاحب مکاں
جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے

رویا میں بھی حسین کو رویا ہی کرتے ہیں
حسرت ہے کہ خواب میں بھی رویا کیجیے

معانی و الفاظ کی مناسبت

حسنِ کلام کا ایک بڑا نکتہ یہ ہے کہ مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ لفظ چوں کہ آواز کی ایک قسم ہے اور آواز کے مختلف اقسام ہیں، مہیب، پُر رعب، سخت، نرم، شیریں، لطیف، اسی طرح الفاظ بھی صورت اور وزن کے لحاظ سے مختلف طرح کے ہوتے ہیں۔ بعض نرم، شیریں اور لطیف ہوتے ہیں۔

بعض سے جلالت اور شان ٹپکتی ہے بعض سے درد اور غمگینی ظاہر ہوتی ہے۔ اسی بنا پر غزل میں سادہ، شیریں، سہل اور لطیف الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔ قصیدے میں پُرزور، شاندار الفاظ کا استعمال پسندیدہ سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح رزم و بزم، مدح و ذم، فخر و ادعا، وعظ و پند، ہر ایک کے لیے جدا جدا الفاظ ہیں۔ شعرا میں سے جو اس نکتہ سے آشنا ہیں وہ ان مراتب کا لحاظ رکھتے ہیں اور یہ ان کے کلام کی تاثیر کا بڑا راز ہے لیکن جو اس فرقِ مراتب سے واقف نہیں یا ہیں لیکن ایک خاص رنگ ان پر اس قدر چڑھ گیا ہے کہ ہر قسم کے مضامین میں ایک ہی قسم کے لفظ ان کی زبان سے ادا ہوتے ہیں۔ ان کا کلام بجز ایک خاص رنگ کے بالکل بے اثر ہوتا ہے۔ نکتہ ہے کہ سعدی سے رزم اور فردوسی سے بزم نہیں نبھ سکی۔ فردوسی نے جہاں حضرت یوسف کی نالہ وزاری کو اپنی کتاب یوسف زلیخا میں لکھا ہے وہاں لکھتا ہے ؎

بگریید یوسف دگر بارہ زار

رزم، بزم، فخر، حسرت، شوق ہر ایک مضمون کے لیے خاص خاص قسم کے الفاظ موزوں ہیں اور ان مضامین کے لیے انھیں الفاظ کو استعمال کرنا چاہیے۔ مثلاً:

ایک شاعر نے جلال اور غیظ کو ان الفاظ میں ادا کیا ہے:

کم تھا نہ ہمہمہ اسد کردگار سے
نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے
کیا جانے کس نے روک دیا ہے دلیر کو
سب دشت گونجتا ہے یہ غصہ ہے شیر کو
تھا یہ بھرا ہوا عباس مرا شیر جواں
سینۂ حُر پہ رکھے دیتا تھا نیزے کی سناں
لرزہ تھا رعب حق سے ہر اک نابکار کو
روکے تھا ایک شیر جری دس ہزار کو

ان اشعار میں جو الفاظ آئے ہیں جس طرح ان کے معنی غیظ و غضب کے ہیں اسی طرح ان الفاظ کی آواز اور لہجہ سے بھی ہیبت اور غیظ و غضب کا اظہار ہوتا ہے۔

کلام کی فصاحت

یہ بحث مفرد الفاظ سے متعلق تھی لیکن کلام کی فصاحت میں صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ جن الفاظ کے ساتھ وہ ترکیب میں آئے ان کی ساخت ہیئت، نشست، سبکی اور گرانی کے ساتھ ان کو خاص تناسب اور توازن ہو۔ ورنہ فصاحت قائم نہ رہے گی۔ قرآن مجید میں لکھا ہے: مَا کَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَاٰی فواد اور قلب دو ہم معنی الفاظ ہیں اور دونوں فصیح ہیں۔ لیکن اگر اس آیت میں فواد کے بجائے قلب کا لفظ آئے تو خود یہی لفظ غیر فصیح ہو جائے گا جس کی وجہ یہ ہے کہ گو قلب کا لفظ بجائے خود فصیح ہے لیکن ما قبل اور ما بعد کے جو الفاظ ہیں ان کی آواز کا تناسب قلب کے ساتھ نہیں ہے۔

میر انیس کا مصرعہ ہے: ع

فرمایا آدمی ہے کہ صحرا کا جانور

صحرا اور جنگل ہم معنی ہیں اور دونوں فصیح ہیں۔ انیس نے مختلف موقعوں پر ان دونوں لفظوں کا استعمال کیا ہے اور ہم معنی ہونے کی حیثیت سے کیا ہے لیکن اگر اس مصرع میں صحرا کے بجائے جنگل کا لفظ آجائے تو یہی لفظ غیر فصیح ہو جائے گا۔ ذیل کے شعر میں ؎

طائر ہوا میں مست ہرن سبزہ زار میں
جنگل کے شیر گونج رہے تھے کچھار میں

اگر جنگل کے بجائے صحرا لاؤ تو مصرع کا مصرع پھس پھسا ہو جاتا ہے۔

شبنم اور اوس ہم معنی ہیں اور برابر درجہ کے فصیح ہیں لیکن اس شعر میں ؎

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اگر اوس کے بجائے شبنم کا لفظ لایا جائے تو فصاحت خاک میں مل جائے گی۔ یہی اوس کا لفظ جو اس موقع پر اس قدر فصیح ہے اس مصرع میں ع

شبنم نے بھر دئے ہیں کٹورے گلاب کے

شبنم کے بجائے لایا جائے تو فصاحت بالکل ہوا ہو جائے گی۔

اس میں نکتہ یہ ہے کہ ہر لفظ چوں کہ ایک قسم کا سُر ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ جن الفاظ کے سلسلے میں وہ ترکیب دیا جائے ان کی آوازوں سے اس کو تناسب ہو ورنہ مخالف سُروں کو ترکیب دینا ہوگا۔ نغمہ اور راگ مفرد آوازوں یا سُروں کا نام ہے۔ ہر سُر بجائے خود دل کش اور دلآویز ہے لیکن اگر دو مخالف سُروں کو باہم ترکیب دے دیا جائے تو دونوں مکروہ ہو جائیں گے۔ راگ کے دل کش اور موثر ہونے کا یہی گُر ہے کہ جن سُروں سے ان کی ترکیب ہو ان میں نہایت تناسب اور توازن ہو۔

الفاظ بھی چوں کہ ایک قسم کی صورت اور سُر ہیں۔ اس لیے ان کی لطافت، شیرینی اور روانی اسی وقت تک قائم رہتی ہے جب گرد و پیش کے الفاظ بھی لے میں ان کے مناسب ہوں۔ دبیر کا مشہور مصرع ہے ؂

زیرِ قدم والدہ فردوسِ بریں ہے

اس میں جتنے الفاظ ہیں یعنی زیرِ قدم، والدہ، فردوس بریں سب بجائے خود فصیح ہیں لیکن ان کے باہم ترکیب دینے سے جو مصرع پیدا ہوا وہ اس قدر بھدا اور گراں ہے کہ زبان اس کا تحمل نہیں کر سکتی شاید تم کو خیال ہو کہ مصرع کی ترکیب چوں کہ فارسی ہو گئی ہے اس لیے ثقل پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ صحیح نہیں۔ سیکڑوں شعروں میں اس قسم کی فارسی ترکیبیں ہیں لیکن یہ ثقل نہیں پایا جاتا۔ مثلاً میر انیسؔ کہتے ہیں ؂

میں ہوں سردار شبابِ چمنِ خلدِ بریں
میں ہوں خالق کی قسم دوشِ محمدؐ کا مکیں

پہلے مصرع میں فارسی ترکیب کے علاوہ توالیٔ اضافات بھی موجود ہے لیکن یہ بھدا پن اور ثقل نہیں ہے۔

جب کسی مصرع یا شعر کے تمام الفاظ میں ایک خاص قسم کا تناسب، توازن اور توافق پایا جاتا ہے اور اس کے ساتھ وہ تمام الفاظ بجائے خود بھی فصیح ہوتے ہیں تو وہ پورا مصرع یا شعر فصیح کہا جاتا ہے۔ یہی چیز ہے جس کو بندش کی صفائی، نشست کی خوبی، ترکیب کی دلآویزی برجستگی، سلاست اور روانی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہی چیز ہے جس کی نسبت خواجہ حافظ فرماتے ہیں ؂

آں راکہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گراست اما شعرِ رواں ندارد

الفاظ کے توازن و تناسب سے کلام میں جو فرق پیدا ہوجاتا ہے وہ ایک خاص مثال میں آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ میر انیسؔ حضرت علی اکبر کی اذان دینے کی تعریف ایک موقع پر اس طرح کرتے ہیں ؎

تھا بلبلِ حق گو کہ چہکتا تھا چمن میں

اسی مضمون کو دوسرے موقع پر اس طرح ادا کرتے ہیں ؎

بلبل چہک رہا تھا ریاضِ رسول میں

وہی مضمون ہے۔ وہی الفاظ ہیں لیکن ترکیب کی ساخت نے دونوں مصرعوں میں کس قدر فرق پیدا کردیا ہے۔

ائتلاف الوزن مع المعنیٰ

ترکیب الفاظ کے لحاظ سے شعر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ کلام کے اجزا کی جو اصلی ترکیب ہے وہ بحال خود قائم رہے۔ مثلاً اول جز فاعل مفعول، مبتدا خبر، متعلقاتِ فعل جس جس ترتیب کے ساتھ ہر وقت بول چال میں آتے ہیں یہی ترتیب شعر میں باقی رہے، اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ اس ترتیب کا بعینہٖ قائم رہنا قریب قریب ناممکن ہے صرف ایک آدھ شعر یا بہت سے بہت دو شعر میں اتفاقیہ یہ بات پیدا ہوجاتی ہے مثلاً سعدی کے یہ اشعار ؎

بدو گفتم کہ مشکی یا عبیری
کہ از بوئے دلآویز تو مستم
بگفتا من گلے ناچیز بودم
ولیکن مدتے با گل نشستم
جمالِ ہم نشیں در من اثر کرد
وگرنہ من ہماں خاکم کہ ہستم

لیکن چوں کہ نظم کا درحقیقت سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ اگر اس کو نثر کرنا چاہیں تو

نہ ہوسکے اور یہ اسی وقت ہوسکتا ہے جب شعر میں الفاظ کی وہی ترتیب باقی رہے جو نثر میں معمولاً ہوا کرتی ہے۔ اس بنا پر شاعر کو کوشش کرنی چاہیے کہ اگر اصلی ترتیب پوری پوری قائم نہیں رہ سکتی تو بہرحال اس کے قریب پہنچ جائے۔ جس قدر اس کا لحاظ رکھا جائے گا اسی قدر شعر زیادہ صاف، برجستہ، رواں اور ڈھلا ہوا ہوگا۔ مثلاً یہ اشعار ؎

کچھ تو ہوتے ہیں محبت میں جنوں کے آثار
اور کچھ لوگ بھی دیوانہ بنا دیتے ہیں

دل نہیں مانتا جہاں جاؤں
ہائے میں کیا کروں کہاں جاؤں

نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری (۱۸۸۴ء - ۲۴ مئی ۱۹۶۶ء) ضلع بارہ بنکی میں پیدا ہوئے، والد محمد امیر خان محکمہ پولیس میں ملازم تھے۔ وہ فارسی نظم و نثر پر قدرت رکھتے تھے۔ نیاز فتحپوری نے ابتدائی تعلیم گھر میں ہی حاصل کی۔ ۱۸۹۳ء میں مدرسہ اسلامیہ فتح پور میں داخل کیے گئے ۱۸۹۹ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ اس کے بعد دارالعلوم ندوہ اور مدرسہ عالیہ رام پور میں تعلیم حاصل کی۔ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز شعر گوئی سے کیا۔ ان کی نظمیں "مخزن" میں شائع ہوتی رہیں، ساتھ ہی وہ مضامین لکھنے لگے، وہ یلدرم اور ابوالکلام آزاد کی نثر نگاری سے متاثر ہوئے، انھوں نے ناول اور ڈرامے لکھے اور رومانی افسانہ نگاری میں نام پیدا کیا۔ ۱۹۱۰ء میں وہ اخبار "زمیندار" سے منسلک ہو گئے۔ ۱۹۱۱ء میں ہفتہ وار "توحید" کے معاون مدیر ہو گئے۔ ۱۹۱۳ء میں ماہنامہ "نقاد" سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۲۲ء میں "نگار" کے اڈیٹر مقرر ہوئے، انھوں نے ادب، سیاست، مذہب اور تنقید پر مضامین لکھے، جولائی ۱۹۶۲ء میں پاکستان منتقل ہوئے اور کراچی میں رہائش اختیار کی، اور وہیں سے نگار شائع کیا۔

نیاز فتح پوری ۱۹۰۰ء میں پولیس سب انسپکٹر ہو گئے، ۱۹۰۲ء میں مستعفی ہو گئے۔ ۱۹۰۳ء سے ۱۹۰۵ء تک مدرسہ اسلامیہ کے ہیڈ ماسٹر رہے۔ ۱۹۰۹ء سے ۱۹۱۰ء تک دوبارہ اسی مدرسہ سے منسلک ہو گئے، ۱۹۱۲ء میں تیسری بار اسی مدرسے میں کام کرتے رہے، پاکستان میں نیشنل میوزیم کراچی میں عربی اور فارسی مخطوطات کی وضاحتی فہرست مرتب کرنے پر مامور ہو گئے، ۱۹۶۲ء میں حکومتِ ہند کی طرف سے انھیں پدم بھوشن کا اعزاز ملا۔

نیاز فتح پوری ادب کے علاوہ فقہ، حدیث، تفسیر، نجوم، علم الکلام، فلسفہ، منطق،

عروض، تاریخ، نفسیات اور موسیقی میں دستگاہ رکھتے تھے!

کتابیں:

(۱) ایک شاعر کا انجام، (۲) جذبات بھاشا، (۳) نگارستان، (۴) جمالستان، (۵) انتقادیات (جلد اول ودوم)، (۶) شہاب کی سرگزشت، (۷) مکتوبات نیاز (تین جلدیں)، نقاب اٹھ جانے کے بعد، (۹) مشکلات غالب، (۱۰) مذاہب عالم کا تقابلی مطالعہ، (۱۱) شبستان کا قطرۂ گوہریں، (۱۲) مذاکرات نیاز، (۱۳) گہوارۂ تمدن، (۱۴) نقش ہائے رنگ رنگ، (۱۵) محمد بن قاسم سے بابر تک، (۱۶) ترغیبات جنسی، (۱۷) من ویزداں، (۱۸) تاریخ کے گمشدہ اوراق، (۱۹) عرض نغمہ، (۲۰) المسلتہ الشرقیہ (عربی سے ترجمہ)، (۲۱) صحابیات، (۲۲) حسن کی عیاریاں،

نیاز فتح پوری

اصولِ نقد

اصولِ نقد ادبیات کے مطالعہ کے سلسلہ میں سب سے زیادہ اہم چیز جو نہ صرف اپنے ذوق کی تسکین بلکہ دوسروں کے نتائجِ فکر کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے بھی از بس ضروری ہے۔ اصولاً اس فن کو جاننا ہے جسے انگریزی میں criticism کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ ہے جس کے معنی فیصلہ کرنے کے ہیں۔ اردو میں عام طور پر اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد یا انتقاد ہے۔ جس کا مفہوم پرکھنا یا جانچنا ہے اور ہر وہ شخص جو یہ خدمت انجام دیتا ہے اسے نقاد کہتے ہیں۔

ادبیات میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب Creative Literature ہے۔ جس سے مراد زندگی کی تشریح ہے اس لیے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہیے کہ ادبیات کی ان تمام صورتوں پر غور کرے جن کے ذریعہ سے زندگی کی تشریح کی جاتی ہے۔ اس غور سے جو نتیجہ ہو وہی ایک نقاد کا فیصلہ کہلائے گا۔ میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ "انتقاد ایک بے لاگ کوشش ہے۔ اس چیز کے بہترین حصّہ کو سیکھنے اور نمایاں کرنے کی جو دنیا کے دائرہ علم و خیال سے باہر نہ ہو۔" اس سے مراد اس کی صرف زندگی کا مطالعہ ہے اور اس مطالعہ کے مختلف طریقوں اور اصولوں پر گفتگو کرنا۔

ادبیات میں تین مختلف قوتیں سرگرم کار پائی جاتی ہیں۔ ایک قوتِ تصنیف دوسری قوت لذّت اندوزی اور تیسری قوت انتقاد۔ ان تینوں قوتوں میں سے اوّل الذکر دو قوتوں کا وجود پہلے پایا جاتا ہے اور اس کے بعد قوت انتقاد اپنا کام کرتی ہے۔ جونہی

ایک شخص کو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ایک سے زائد چیزوں میں سے کسی خاص چیز کو ترجیح دینا چاہیے۔ انتقاد شروع ہوجاتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ذوق نقد بالکل فطری چیز ہے اور اس کا وجود ابتدار آفرینش سے پایا جاتا ہے۔ لیکن صدیوں کے متواتر انقلاب کے بعد باقاعدہ علم کی صورت اس نے گزشتہ صدی میں اختیار کی ہے۔

عربوں میں یہ فن صرف ابتدائی مدارج تک محدود رہا اور اگر اسمار الرجال و اصولِ حدیث کو مذہبی لٹریچر سمجھ کر علیٰحدہ کر دیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے نقد کا موضوع صرف لغت تھا۔ مغربی مصنفین نے اس فن میں بکثرت کتابیں لکھی ہیں۔ لیکن اوّلیت کا فخر اہلِ یونان کو حاصل ہے اور اس کے بعد اہلِ روما کو جب فتح قسطنطنیہ کے بعد یونان و روما کے اہلِ علم نے اطالیہ میں سکونت اختیار کی تو وہاں کے امرا نے علوم و فنون کی اشاعت میں بہت مدد کی، اور انھیں فنون میں سے ایک فن نقد بھی تھا۔ جب زمانہ مابعد میں علوم و فنون کی کثرت ہوئی کہ ان مختلف خیالات اور دبستانوں کے سمجھنے کے لیے کوئی صحیح معیار قائم کیا جائے۔ چنانچہ یورپ کی تمام قوموں نے اس طرف توجہ کی۔ خصوصیت کے ساتھ فرانس جہاں کے لوگوں کو غور و فکر اور ذہن رسا کے ساتھ ظرافت کا بھی حصہ ملا ہے جو فن نقد کے لیے بہت ضروری ہے۔

اس فن نے ادبیات کو کس حد تک متاثر کیا، اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن مختصراً یہ بتانا ضروری ہے کہ عہدِ حاضر میں اس فن کے شرائط کیا ہیں، اور ایک نقاد بننے کے لیے کن اصولوں کی پابندی لازم ہے۔ اگلے زمانے میں نقد کا مدار صرف وہ اصول و قواعد تھے جو متقدمین کے علوم و فنون سے اخذ کیے گئے تھے مثلاً اگر کوئی شخص علم لغت پر کوئی کتاب لکھتا تو وہ اسی وقت صحیح مانی جاتی جب ائمہ لغت کے کلام سے ماخوذ ہوتی یا ان کے مقررہ اصول پر مرتب کی جاتی کیونکہ قدما کے اصول لازوال حقیقت تسلیم کیے جاتے ہیں لیکن اٹھارھویں صدی سے علوم و فنون کا نیا دور شروع ہوتا ہے کیونکہ اس زمانہ میں فنون کی ترقی کا مدار صرف بحث و تجزیہ قرار پایا۔ وہ عہد جب ارسطو کے اقوال ایک ناقابلِ انکار حقیقت تسلیم کیے جاتے تھے

گزر گیا اور دنیا جدید تمدن کے ساتھ ساتھ کورانہ تقلید اور قدما کے تسلط سے آزاد ہو کر بجائے اقران ماثورہ کے صرف تجربات، مشاہدات اور بحث و نقد کو معیار صداقت سمجھنے لگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام علوم و فنون میں ترقی ہونے لگی اور ایک ایک مسئلہ پر بڑی بڑی اہم کتابیں تصنیف ہونے لگیں۔ انھیں میں ایک فن نقد بھی ہے جس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی۔

اس فن کی غرض صرف یہ ہے کہ تصانیف اور ان کے موضوع سے بحث کی جائے اور مصنف و زمانۂ تصنیف کی باہمی مناسبت ظاہر کر کے ان کتابوں سے مقابلہ کیا جائے جو کسی مخصوص موضوع پر مختلف زمانوں اور ملکوں میں لکھی گئی ہیں۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیوں کہ نقاد کے لیے ہر موضوع میں مہارتِ تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔ البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں باہم بہت ربط پایا جاتا ہے۔

فنِ نقد کے تین اغراض ہیں: تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہیے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں کا بھی مطالعہ کرے۔ کیونکہ بغیر اس کے وہ زیرِ نظر کتاب کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا۔

متقدمین کا قاعدہ تھا کہ جب وہ کسی کتاب پر نقد کرتے تھے تو صرف اس کے موضوع اور مضامین پر نگاہ ڈال لیتے تھے اور معانی و لغت، صرف و نحو کی حیثیت سے اس پر نظر کرتے تھے لیکن موجودہ فن نقد بہت بلند ہے، آج جب کوئی شخص نقد کرتا ہے تو اسے یہ بھی بتانا پڑتا ہے کہ علم و ادب کی تاریخ میں یہ کتاب کس درجہ میں رکھی جانے کی مستحق ہے، اس کے مضامین کو موضوع سے کہاں تک مناسبت ہے۔ عصرِ حاضر سے اس کا کیا تعلق ہے اور تصنیف کو مصنف اور اس کے ماحول سے کیا نسبت حاصل ہے۔

سب سے پہلے وہ مصنف کی سوانح حیات پر نگاہ ڈالتا ہے کہ اس کے وطن کا جغرافی وقوع اور ماحول کی کیا حالت ہے، وہ کس خاندان یا قوم سے تعلق رکھتا ہے کن لوگوں میں اس نے تربیت پائی۔ اس کا خاندان غریب تھا یا دولت مند، اس کا

لڑکپن اور شباب کن افکار و مشاغل میں بسر ہوا، زمانہ اس کے موافق تھا یا مخالف، اس نے تحصیل علوم کہاں کی، کن لوگوں سے استفادہ کیا۔ اس کی زندگی کس طرح بسر ہوئی۔ کسی سے اس کو محبت ہوئی یا نہیں، زندگی اسے عزیز تھی یا نہیں وطن سے باہر اس نے سیاحت کی یا نہیں، زندگی میں اسے کیا کیا تجربات حاصل ہوئے، لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیا رہا۔ اس کی دماغی حالت و جسمانی صحت کیسی تھی۔ الغرض نقاد ان تمام باتوں سے باخبر ہوکر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔

اس کے بعد حکم کا درجہ ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علیحدہ ہوکر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قائم کرے۔ یعنی اگر اس کی طبیعت ڈرامہ کو پسند کرتی ہے۔ تو خواہ مخواہ ناول کی برائی نہ کرے۔ اگر اسے ابو نواس کے خمریات سے دلچسپی ہے تو عنترہ کی رزمیات پر اعتراض نہ کرے۔ اگر اسے میر انیس کے مراثی اچھے معلوم ہوتے ہیں تو وہ غالب کے تغزل پر معترض نہ ہو بلکہ ہر تصنیف کو منصفانہ نگاہ سے دیکھے اور اس کے محاسن و معائب پر انصاف سے قلم اٹھائے اور سوائے اظہارِ حقیقت کے کوئی اور غرض اس کے پیش نظر نہ ہو۔ اسی لیے بہترین نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔

حکم کے بعد تعیینِ مراتب کی منزل آتی ہے مثلاً اگر ہم آتش، مومن و غالب کے حالاتِ زندگی شخصی ضروریات اور مخصوص اسالیب بیان کر کے ذوقِ سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔ یہی وہ چیز ہے جو فرائض نقاد میں سب سے زیادہ نزاکت و اہمیت رکھتی ہے اور اسی لیے اصولِ نقد مرتب کرنے کی کوشش عرصہ سے جاری ہے، مگر کسی مخصوص قسم کے ادب کو سامنے رکھ کر ان اصول کے مکمل ہونے کی ذمہ داری نہیں لی جاسکتی۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ اصول خوبیوں کا مقابلہ کر کے مرتب کیے جاتے ہیں اگر نظریۂ ادب پہلے عقلی اصول کے مطابق مقرر کر لیا جائے تو نقد میں بھی آسانی ہوسکتی ہے اور اس کا بھی کوئی اصول مستنبط ہوسکتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت تک ممکن نہیں جب تک

ادبیات کا پہلو محو ہو کر اس کی بنیاد یکسر افادیت پر قائم نہ ہو اور یہ نہ صرف دشوار ہے بلکہ ادبیات کی لذّت اندوزی کو محو کر دینے والا بھی ہے۔

اس فن کے تاریخی پہلو پر جس وقت غور کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے دو شعبے نظر آتے ہیں ایک نظری اور دوسرا عملی۔ سترھویں صدی تک انفرادی طور پر کتابوں اور مصنفوں کے انتقادی تبصرے ہم کو نہیں ملتے۔ البتہ انتقادی نظریوں پر منتشر خیالات ضرور نظر آتے ہیں۔ مگر ارسطو ہوریس اور بوئیلو وغیرہ نے شاعری پر جو اصول نقد مرتب کیے تھے اور جن کو Poetics کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بے شک زمانہ قدیم کی اہم چیزیں ہیں۔ ان مصنفین نے دو کوششیں کی ہیں ایک یہ کہ انھوں نے ادبیات یا شاعری کی تعریف متعین کی اور دوسرے یہ کہ نظموں کی قسمیں کر کے رزمیہ، حزنیہ اور انبساطیہ منظومات کے قواعد و اصول علیحدہ علیحدہ مرتب کیے۔ یہ قواعد بظاہر اصولی Dogmatic معلوم ہوتے ہیں لیکن فی الحقیقت نتیجہ ہیں صرف استقرا Induction کا۔

سب سے پہلے ارسطو نے یونان کے بڑے انشاپردازوں کی طرزِ تحریر دیکھ کر اصول انتقاد مرتب کیے مثلاً یہ دیکھ کر کہ ہومر کی نظموں میں پہلے تمہید ہوتی ہے اس کے بعد اصل بیان اور پھر نتیجہ، ارسطو نے طے کر دیا کہ ہر رزمیہ نظم کو انھیں تین حصّوں میں منقسم ہونا چاہیے۔ ارسطو کے بعد ہوریس وغیرہ نے کچھ اور اصول مرتب کیے اور سولھویں صدی تک ان کی پابندی بھی کی گئی۔ آخر کار یہ بھی بدلے اور نئے اصول بنائے گئے۔ چنانچہ سولھویں صدی کے ایک نقاد آرٹینیو کا خیال ہے کہ:

"شخصی و انفرادی ذوق کے علاوہ نقد و انتقاد کا کوئی معیار نہیں ہے۔"

اناطول فرانس ایک اچھے نقاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ:

"بہترین نقاد وہ ہے جو ادبیات کے شاہکاروں کے سلسلہ ذکر میں خود اپنی روح کے کارنامے بیان کرتا ہے۔ بعض ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی تصانیف کو سائنس کا درجہ دیتے ہیں۔"

ایک سکول انتقاد کا اور ہے جو اسے بالکل وجدان یا جمالیات سے متعلق سمجھتا ہے۔ چنانچہ مسز پروفربو Mrs. Priferhoe کا خیال ہے کہ "انتقاد کا اصل مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ایک تصنیف میں کیوں دلکشی پائی جاتی ہے اور وہ کیوں کر پیدا ہوئی"۔ گویا اس کے نزدیک انتقاد کا دائرہ صرف جمالیاتی دائرہ ہے اور اسی کے اندر رہ کر جذباتی تشریح و تجزیہ کرنا چاہیے۔

ولٹن نے عہدِ حاضر کے فنِ انتقاد پر لکھتے ہوئے اس کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے ایک استقرائی یعنی Inductive جس کے ذریعے سے ہم کسی کتاب کے موضوع کی تشریح کر کے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں۔ دوسری قسم تفکری یعنی Speculative ہے اس سے مراد ادب کے فلسفیانہ پہلو پر غور کرنا ہے اور اسی لحاظ سے مخصوص نظریوں کو قائم کر کے نتیجہ پر پہنچنا۔ تیسری قسم تشریعی یا Judicial ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لیے اس کو صرف مفروضہ اصول انتقاد پر منطبق کرتی ہے۔

ہر چند یہ بالکل درست ہے کہ ہم کو کسی تصنیف پر نقد کرنے کے لیے پورا مواد جمع کر کے اس کا تجزیہ اور اس کی دل کشی و لذت اندوزی کی صراحت کرنا چاہیے لیکن ساتھ ہی ساتھ ہم کو یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ وہ تصنیف واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کر سکتی ہے اور اس اکتساب لذت کے اسباب کیا ہیں اس کے لیے ضروری ہے کہ ہم خود اپنے لیے چند اصول مرتب کر لیں، کیونکہ آج کل جب کہ فن انتقاد کے متعدد اسکول پائے جاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے علیحدہ قواعد مقرر کر لیے ہیں۔ ایک آزاد نقاد کے لیے بہترین طریقہ یہی ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اصول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوتِ تمیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔

یہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نقاد کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی رکھتا ہو بلکہ اس کو ایک عام علمی و ادبی ذوق رکھنے والا انسان ہونا چاہیے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم اس علمی و ادبی ذوق کو اتنی وسعت دے دیں کہ ہر وہ شخص جو ایک عمومی آگاہی مختلف علوم و فنون کی رکھتا ہے۔ وہ ہر علم و فن کی کتاب پر نقد کرنے کا اہل قرار پائے، یا یہ کہ جو کسی ایک ہی مخصوص فن سے گہری

دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ اس فن کی کتابوں پر نقد کرنے کا مستحق قرار نہ پائے۔ ایسے لوگ جو تمام علوم سے دلچسپی رکھتے ہوئے ان کی ضروری آگاہی رکھتے ہوں بہت کم ہوتے ہیں۔ اسی لیے قابلِ عمل صورت صرف یہی ہے کہ ہر شخص کے ذوق و اکتساب کے لحاظ سے انتقاد خدمت کی توقع اس سے کرنا چاہیے۔

ہو سکتا ہے کہ ایک شخص فلسفہ کا خاص ذوق رکھتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ادبیات کے حسن و قبح کے سمجھنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ پس ایسی صورت میں یقیناً فلسفہ کی کتابوں پر نقد کرنے کا زیادہ مستحق سمجھا جائے گا، لیکن ادبیات پر گفتگو کرنے سے بھی اسے باز نہیں رکھا جا سکتا لیکن یہ یقیناً ظلم ہوگا کہ ایسا شخص جو شاعری سے بالکل لگاؤ نہیں رکھتا اس کو مومن و غالب کے موازنہ کا اہل سمجھنا محض اس لیے کہ فلسفیات میں اس کی نکتہ آفرینیاں بہت مشہور ہیں۔

ادبیات یا شاعری میں دو لفظ اکثر سننے میں آتے ہیں ایک سخن گو اور دوسرا سخن فہم، میری رائے میں یہ دونوں لفظ اصطلاحاتِ انتقاد میں شامل کر لینے کے قابل ہیں کیونکہ نظری و عملی انتقاد کے سلسلۂ بحث میں ان سے بہت مدد مل سکتی ہے۔ اگر ایک شخص اچھا شاعر ہے تو ہم اسے سخن گو کہتے ہیں مگر دوسرا جو شاعر تو نہیں ہے مگر ذوق شاعری پاکیزہ رکھتا ہے، اسے سخن فہم کہتے ہیں پھر جس طرح ہر سخن فہم کا سخن گو ہونا ضروری نہیں اسی طرح ہر سخن گو کا سخن فہم ہونا بھی لازم نہیں۔ اور اس کی نمایاں ترین مثال ہم میر کو پیش کر سکتے ہیں کہ یوں تو وہ سخن گوئی کے لحاظ سے یقیناً خدائے تغزل ہے لیکن جس وقت وہ خود اپنے اشعار کا انتخاب پیش کرتا تو ہم کو حیرت ہوتی ہے کہ دنیا جن اشعار کو میر کے نشتر سمجھتی ہے وہ خود میر کے نزدیک دل میں پھانس چبھونے کی بھی اہلیت نہیں رکھتے ہیں۔ میں نے قوتِ انتخاب کا یہ نقص اچھے شعرا میں پایا ہے اور نفسیاتی حیثیت سے غور کرنے کے بعد اس کو قرینِ عقل پاتا ہوں کیونکہ شاعر کی حیثیت ایک ایسے آرٹسٹ کی ہے جو اپنی کوشش میں اپنی ساری روح صرف کر دیتا ہے اور اپنے تمام ادب پاروں کو اسی نگاہ سے دیکھتا ہے جیسے باپ اپنی متعدد اولاد کو دیکھتا ہے اس لیے جب

اپنے کلام کے انتخاب پر مجبور کیا جائے گا تو یقیناً وہ کوئی صحیح رائے نہ دے سکے گا۔ اسی لیے انتقاد کا حق ادا کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ گریبان دوسرے کا ہو اور ہاتھ آپ کا۔ میں تو اپنے ہاتھ سے اپنے گریبان کی وسعت و تنگی کی داد نہیں دے سکتا۔

ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر تبصرہ کرنے کے سلسلہ میں سب سے زیادہ جھگڑے کی چیزوں کا سوال ہے، ہو سکتا ہے کہ ایک ہی چیز آپ کے لیے پسندیدہ ہو اور میرے لیے ناگوار، ایک ہی اندازِ بیان مجھے بھاتا ہو اور آپ کو پسند نہ ہو اور اس لیے انتقادیات میں یہ مسلمہ اصول مان لیا گیا ہے کہ جس وقت سوال صرف ذوق کا پیدا ہو گا تو ہمیں طبقۂ خواص کو سامنے رکھنا پڑے گا اور یہ اصول تقریباً وہی ہیں جن کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں اور جن کی بنیاد وجدان و نفسیات پر قائم ہے۔

فراق گورکھپوری

رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری (۲۸ اگست ۱۸۹۶ء - ۲۸ فروری ۱۹۸۲ء) گورکھپور میں پیدا ہوئے، ان کی مستقل رہائش الہ آباد میں تھی، ان کے والد عبرت گورکھپوری اچھے شاعر تھے، اور وکالت پیشہ تھے، فراق گورکھپوری کی ابتدائی تعلیم ماڈل سکول اور مشن سکول گورکھپور میں ہوئی۔ بی۔ اے الہ آباد یونی ورسٹی سے کیا، اور ایم۔ اے انگریزی کی ڈگری آگرہ یونی ورسٹی سے لی، ۱۹۱۹ء میں ڈپٹی کلکٹری کا عہدہ دیا گیا، اور آئی۔ سی۔ ایس کے لیے منتخب ہو گئے، مگر وہ ان کو ٹھکرا کر آزادی کی تحریک میں شامل ہو گئے، اور ڈھائی سال آگرہ جیل میں کاٹے۔ ۱۹۲۴ء سے ۱۹۲۷ء تک کانگریس کے انڈر سکریٹری رہے، ۱۹۳۰ء میں سیاست سے کنارہ کش ہو کر الہ آباد یونی ورسٹی میں انگریزی کے لیکچرر ہو گئے، ریٹائرمنٹ کے بعد چار سال تک یو۔ جی۔ سی کے نیشنل پروفیسر رہے۔

فراق نے بی۔ اے کرنے کے بعد شاعری شروع کی، ان کی ازدواجی زندگی بقول ان کے "ایک مستقل عذاب" تھی، فراق کا ذریعہ شہرت ان کی شاعری تھی۔ وہ ایک بلند پایہ نقاد بھی تھے، ان کی تصانیف کے ترجمے انگریزی اور ہندی میں ہوئے ہیں، ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں الہ آباد یونی ورسٹی نے اردو میگزین کا فراق نمبر اور یو۔ پی اردو اکادمی نے بھی فراق نمبر شائع کیا، ان کے شعری مجموعہ "گل نغمہ" پر گیان پیٹھ ایوارڈ اور ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ملا ہے۔

تصانیف

(۱) نغمہ ساز، (۲) غزلستاں، (۳) شبنمستاں، (۴) روح کائنات، (۵) گل نغمہ، (۶) شعرستاں، (۷) دھرتی کی کروٹ، (۸) گلبانگ، (۹) روپ، (۱۰) ہزار داستاں، (۱۱) پچھلی رات، (۱۲) اندازے، (۱۳) اردو کی عشقیہ شاعری، (۱۴) مشعل، (۱۵) چراغاں۔

فراق گورکھپوری

شعر و شاعری

ہر آدمی کو ہر لحظہ بے شمار باتیں یا چیزیں شعوری لیکن زیادہ تر تحت الشعوری طور پر متاثر کرتی رہتی ہیں پھر شعوری تاثرات بھی تحت الشعور میں اتر جاتے ہیں ، تحت الشعور انھیں تاثرات کا ایک عالم انتشار ہے ان تاثرات کا ہضم ہونا اسی حالت میں ہے جب یہ متوازن اور منظم ہو جائیں اور ان سے ہماری داخلی زندگی میں پوری اکائیاں بنیں۔ یہ تنظیم و توازن و سالمیت جہاں تک شعور محض کا تعلق ہے ان کی کار فرمائی سے ہی ممکن ہے ہر آدمی کی داخلی زندگی میں منتشر، غیر منظم غیر متوازن ناقص اور ادھورے تاثرات ایک خاموش ہیجان کے موجب ہوتے ہیں اس کی روحانی زندگی میں بدہضمی کا سا عالم رہتا ہے جب روح کو پیٹ کی شکایت ہوگی اور وہ بھی تحت الشعوری طور پر زندگی کا توازن ، زندگی کا اعتدال ، زندگی کا سکون و طمانیت ، زندگی کی داخلی شگفتگی ، زندگی کے نشاط و فرحت سب میں فرق آجائے گا۔ زندگی کو یہی داخلی صحت بخشنا فنون لطیفہ کی اصلی غرض و غایت ہے۔

جن لوگوں کی زندگیوں پر خارجی ناخوشگوار واقعات اثر انداز نہیں ہوتے جو توانا اور تندرست ہیں ، خوش حال ہیں ، صاحب ثروت و عزت ہیں جن کی گھریلو زندگیاں قابلِ رشک ہیں ایسے لوگ بھی رہ رہ کے اپنی زندگی میں ایک ناآسودگی ، ایک کمی اور ایک بے نام نقص کا احساس کرتے رہتے ہیں ۔ اس بے کیفی یا داخلی گھٹن کا سبب وہی داخلی انتشار ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے ۔ ایسے لوگوں کی اداسی یا ذہنی پراگندگی یا داخلی بے چینی کا علاج فنونِ لطیفہ ثابت ہوتے ہیں ، خوش نصیب سے خوش نصیب

عاشق کو عشقیہ نغمے سہارا دیتے ہیں، پوری انسانی تہذیب و تمدن تمام خارجی طمطراق کے باوجود فنونِ لطیفہ کی محتاج ہے، فنونِ لطیفہ کے بغیر تمدن بیمار پڑ جاتا ہے اور ایک بیماری نہیں سیکڑوں بیماریوں کا شکار ہو جاتا ہے۔

ہر سماج میں حقیقی معنوں میں شاعر و فن کار بہت محدود تعداد میں ہوا کرتے ہیں ان کے اندر داخلی زندگی کے انتشار سے پیدا ہونے والا بحران غیر معمولی طور پر شدید ہوا کرتا ہے، پوری انسانیت ایک داخلی انتشار یا پریشاں خاطری کا شکار رہتی ہے لیکن یہ انتشار ایک شاعر کے اندر بہت شدید شکل اختیار کر لیتا ہے اور اسے جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے ؎

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

ہوتا یہ ہے کہ عام انسانوں کی طرح شاعر کی زندگی کے تاثرات ذاتی دکھ سکھ، ذاتی غم و غصہ، ذاتی خوشگواری یا ناگواری، ذاتی علم و ادراک تک محدود نہیں رہتے، ان سرحدوں کو توڑ کر یہ تاثرات اس کے وجدان یا جمالیاتی احساس کے عالم میں پہنچ جاتے ہیں، وہاں انتشار تنظیم کی شکل اختیار کرتا ہے، غیر ہم آہنگی ہم آہنگی سے بدل جاتی ہے۔ بے ترتیب شعور اور تجربے کی موسیقی سے بدل جاتا ہے، ادھورا پن تکمیل سے بدل جاتا ہے، آلودہ شعور، شعور محض سے بدل جاتا ہے، اسی طریقۂ کار سے شعر کی تخلیق ہوتی ہے۔ اسی داخلی عمل سے تخلیق شعر کے وقت شاعر اپنے اس وجود کو حقیقی معنوں میں پا جاتا ہے جسے انتشار نے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ شاعر کی تخلیق سے ہزارہا آدمی جو شعر کہنے کی صلاحیت نہیں رکھتے لیکن شعر سے متاثر ہونے کی اہلیت رکھتے ہیں اپنی ٹوٹی پھوٹی ہستیوں کو پھر سے جڑتا ہوا دیکھتے ہیں اور بہت حد تک ان کی زندگیاں بھی پوری اکائیاں بن جاتی ہیں، اس بے مثال خدمت کے لیے امیر غریب سب ہی یعنی پورا سماج شاعر کی عزت کرتا ہے۔ بظاہر شاعر انھیں کچھ نہیں دیتا لیکن بباطن یعنی شعر کے پردے میں ان کی داخلی زندگی کے تمام زخموں کو مندمل کر دیتا ہے۔ شاعر انھیں زندگی کا نسخہ دیتا ہے، ان کے انتشار کو ہم آہنگی سے بدل دیتا ہے، ان کے کرخت تجربوں کو مترنم بنا دیتا ہے، ان کے ذہن کی دھندلی تصویروں کو واضح کر دیتا ہے۔

شاعری میں ہماری زندگی کے گرد آلود تجربے اپنے حقیقی خط و خال سے روشناس ہوتے ہیں، اس آئینے میں وہ اپنی اصلی صورت پہچان لیتے ہیں۔

زندگی کے خارجی مسائل کا حل شاعری نہیں لیکن وہ داخلی مسائل کا حل ضرور ہے ایسا تو نہیں ہے کہ زندگی کے ہر داخلی مسئلے اور بے شمار تاثرات کا جمالیاتی پہلو ایک ہی شاعر دیکھ سکے یا دکھا سکے لیکن مرکزی مسائل و تاثرات کا بہت بڑا حصہ ایک حقیقی اور بڑے شاعر کی آواز میں حل ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

شاعری کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین وجدانی کیفیات و جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں یہ کیفیت و شعور اپنی جگہ خود ایک بلند ترین مقصد ہے۔ یہاں تک کہ جدو جہد اور عمل کے متعلق بھی شاعری کا مقصد تحریک و ترغیب عمل نہیں ہے بلکہ عمل کا جمالیاتی وجدانی احساس کرانا۔

تو کیا عمل کی دنیا میں شاعری کی کارفرمائی مطلق نہیں؟ شاعری اور دیگر فنونِ لطیفہ بہ یک وقت ضد عمل ہیں۔ ضد عمل تو اس لیے ہیں کہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے ان کی غرض و غایت وجدانِ جمال پیدا کرنا ہے۔ لیکن عمل کے بھی تو سیکڑوں پہلو ہیں۔ عمل میں محض کھردری افادیت نہیں ہوتی۔ انسانی عمل میں ایک داخلی ارتقا بھی شامل رہا ہے۔ جو ہماری قوتِ ارادی میں رچاؤ، روشنی، تربیت یافتگی، لطافت، نرمی و نزاکت اور وجد آفرین محرکات پیدا کرتا ہے۔ اس طرح جمالیاتی شعور براہِ راست نہیں، مگر بالواسطہ عمل پر اثر انداز ہوتا ہے، یہ شعور افادیت کی دنیا کو وسعت، گہرائی، بلندی اور سجاوٹ عطا کرتا ہے، قوت ارادی میں اور عمل میں ایک ترتیب و معنویت پیدا کرتا ہے۔ جب قوتِ ارادی اور عمل جمالیاتی محرکات سے محروم ہو جاتے ہیں تو ان میں اکھڑ پن آجاتا ہے اور تعمیری ترغیبات اکثر تخریبی ترغیبات بن جاتی ہیں۔ ہندو دیومالا میں شکتی کی تصویر بہت حسین ہے، شہرۂ آفاق رزمیوں اور ناٹکوں میں ہیرو محض سورما نہیں بلکہ حسین و جمیل بھی ہوتا ہے۔ اس لیے عمل اور جمالیات بے تعلق نہیں ہیں۔

بہت سے مفکروں نے بڑے صنعتی شہروں، کارخانوں، مکانوں، مزدوروں کی چالیوں، کارخانوں میں کام کرنے کے طریقوں میں اور اس زندگی کے ماحول و فضا کی بدصورتی کا رونا رویا ہے ان کی یہ تحریریں اسی لیے تو وجود میں آئیں کہ مندرجہ بالا

چیزیں دیکھ کر ان کے جمالیاتی اور اخلاقی احساس کو ٹھیس لگی، اخلاق جس کا عمل سے اتنا اہم تعلق ہے خود جمالیاتی تصورات کا پروردہ ہے، ایک مفکر نے یہاں تک کہہ دیا کہ فن، اخلاق سے زیادہ با اخلاق یا خلیق ہے، یہ سب صحیح ہے لیکن فنونِ لطیفہ کو براہ راست عمل کا ہنگامی نعرہ نہیں بنایا جا سکتا۔ جیسے جیسے رائے عامہ تربیت یافتہ اور منظم ہوتی جائے گی اس کے دباؤ ہی سے وہ بہت سی برائیاں دور ہو جائیں گی جن کے لیے ہم انقلاب اور عمل کے نعرے لگاتے ہیں عمل بھی اسی دن صحیح معنوں میں مقصدِ حیات کی تکمیل کا آلہ بنے گا جب وہ ایک فن بن جائے گا لیکن جیسا کہ میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں عمل کے جمالیاتی تصور کے علاوہ ایسی اہم چیزوں کا جمالیاتی تصور بھی ضروری ہے جن کا تعلق عمل سے نہیں ہے۔ جدید مفکرینِ عالم اب اس طرح کا اظہارِ خیال کرنے لگے ہیں کہ اگر فنونِ لطیفہ کی رگِ حیات سے محروم رہی تو صرف منظم یا افرادی عمل یا بلند سے بلند علمی دریافتیں تہذیب کو مکمل نہیں کر سکتیں اور زندگی کے نقائص کو دور نہیں کر سکتیں۔

جہاں تک داخلی زندگی کا تعلق ہے حیاتِ انسانی کا غالباً سب سے مرکزی مسئلہ اس کی جنسی زندگی سے متعلق ہوتا ہے، اسی لیے عشقیہ شاعری اگر اس میں خلوص کی گہرائی ہو اور انسانی لہجے کی گھلاوٹ ہو، سب سے زیادہ اپیل کرتی ہے پھر مناظرِ قدرت کی رنگا رنگی اور رنگا رنگ معنویت کی اپیل بھی ہمہ گیر ہوتی ہے، اسی لیے ایسی نیچریہ شاعری جس میں منظر کشی کے ساتھ ساتھ تخیل کی گہرائی بھی ہو بہت بلند خیال کی جاتی ہے، عشق اور مناظرِ فطرت کے علاوہ کائنات اور انسانی حیات سے متعلق مرکزی تاثرات بھی ہمہ گیر دلکشی رکھتے ہیں، ان موضوعات پر دو طرح سے حقیقی شاعری کی جا سکتی ہے، اجمالی طور سے اور تفصیلی یا تخصیصی طور سے یا بیک وقت دونوں طریقوں سے، پھر وقتی مسائل سماجی، اخلاقی، سیاسی ایک ایسا اہم پہلو رکھتے ہیں کہ وہ وقتی اور مخصوص اور محدود ہوتے ہوئے بھی شاعر کے وجدان میں تحلیل ہو کر ہمہ گیر بن جاتے ہیں اور ان پر ابدیت کا سایہ پڑنے لگتا ہے، اگر ان موضوعات میں ڈوب کر شاعری کی جائے تو اس کی اپیل بھی ہمہ گیر ہوگی، اس طرح کی شاعری میں خطرہ اس بات کا رہتا ہے کہ وہ بڑی حد تک ہنگامیت زدہ ہو کر رہ جائے یا ان مسائل

کا شعور نامکمل طور پر ہی جمالیاتی شعور بن سکے اور ان کی عارضیت ان کی ابدیت پر مسلط اور حاوی ہو جائے، بجائے گیان دھیان کے چیخ پکار کی عملداری ہو جانے کا خطرہ رہتا ہے، ان موضوعات کے علاوہ سائنس اور فلسفے کی دریافتیں، انسانی عمل کے کارنامے بلکہ خود فنونِ لطیفہ کے نمونے اور ان کی اہمیت بھی بلند ترین شاعری کے موضوعات ہیں، یہاں تک کہ بلند فنکاری اور بلند شاعری، بلند ترین شاعری کے موضوعات رہے ہیں۔ یہاں یہ بھی بتا دینا ضروری ہے کہ شاعری کرنا نسبتاً آسان ہے لیکن شاعری میں روحِ شاعری کوٹ کوٹ کر بھر دینا بہت مشکل ہے یاد رہے کہ جو دماغی کاوش سائنس، فلسفہ اور تمام دوسرے علوم کے لیے درکار ہے اس سے کم دماغی کاوش کالی داس، شیکسپیئر، فردوسی اور دوسرے عالم گیر شعرا کے کارناموں کی تخلیق و تکمیل میں صرف نہیں ہوئی ہے۔

شاعری میں صداقت یا واقعیت کا سوال ایک بہت دلچسپ سوال ہے۔ دنیا کے بڑے شعرا ایک دوسرے کی آوازِ بازگشت نہیں ہوتے، ہر ایک کے وجدان کی اپنی نوک پلک ہوتی ہے اپنے خط و خال ہوتے ہیں، اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ ہر ایک کا اپنا رنگ ہوتا ہے اپنا طرزِ احساس اور اندازِ بیان ہوتا ہے۔ ہر ایک کا اسلوبِ احساس و اسلوبِ اظہار الگ ہوتا ہے، شعرا مشترک موضوعات پر قلم اٹھائیں تو ان کی شاعری امتیاز کے باوجود بیک وقت صداقت اور واقعیت کی حامل کیسے ہو سکتی ہے؟ اس لیے کہ حقیقت اور شاعر کے شعور کے امتزاج یا میل جول سے تخلیقِ شعر ہوتی ہے، ہر شاعر کا مزاج اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ اس انفرادیت کے آئینے میں حقیقت کی جھلک بگڑ کے نہیں پڑتی بلکہ سنور کے پڑتی ہے، شاعروں کی مختلف آوازیں سب کی سب سچائی کی آوازیں ہیں، اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ شاعرانہ شخصیت کی تعمیر و تخلیق میں، اس کی داخلی تربیت میں آغازِ آفرینش سے آج تک کے تمام زمانے نسلِ انسانی کی مکمل تاریخ کارفرما ہوتی ہے اور سب سے زیادہ کارفرما ہوتا ہے ادب و کلچر کا وہ ورثہ جو شاعر کو مل جاتے، انفرادیت اگر ہم غور کریں تو سراسر مانگے تانگے کی چیز ہے۔ ہر شاعر کا "میں" ہزاروں "ہموں" سے بنا ہے اس کی شخصیت وانفرادیت حقیقتاً ایک کمپوزٹ فوٹو گراف ہے بلکہ شاعری

کا نہیں ہم سب کے جسم تک اپنے مخصوص خط و خال کے باوجود نسل، ملک، زمانہ اور آبا و اجداد کی دین ہیں۔ ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب دنیا بھر کی شاعری مختلف المزاج شعر کی تخلیق ہے تو کسی شخص کے لیے اس کے اپنے ذاتی مزاج کو دیکھتے ہوئے یہ تمام شاعری اس قدر کشش یا اپیل کیوں رکھتی ہے۔ ایک طرف تو نسل و قومیت و انفرادیت کے اختلاف ہیں اور ایک طرف ہر طرح کی کامیاب شاعری کی عالم گیر اپیل ہے جسے دیکھتے ہوئے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شاعری زبان، قومیت، نسلیت، ملک و ملت ایمان و مذہب اور ذاتی مزاج کے حدود توڑ دیتی ہے اور تمام انسانوں کا ورثہ بن جاتی ہے اتنا ہی نہیں بلکہ تربیت یافتہ رائے عامہ عموماً متفقہ طور پر شعرا کے مدارج اور مرتبے بھی متعین کرتی ہے ان کی قدریں متفقہ آنکتی ہیں۔

ہمیں بہت کم شاعروں کے حالاتِ زندگی معلوم ہیں، ان کے متعلق کچھ خارجی واردات ہمیں معلوم ہو جاتے ہیں لیکن ان کے دل کی سوانح عمری تفصیل سے ہمیں پڑھنے کو نہیں ملتی، لیکن اگر ہم شعر سے صحیح طور پر متاثر ہوں تو شاعر کے کلام میں اس کے دل کی سوانح عمری، اس کی وجدانی شخصیت کا ارتقا ہم دیکھ سکتے ہیں۔ جتنی دیر ہم صحیح معنوں میں کسی شاعر کے کلام سے متاثر رہتے ہیں اتنی دیر تک ہماری شخصیت اس شاعر کی شخصیت بن جاتی ہے۔ من تو شدم تو من شدی والا معاملہ ہے۔ ہر انسان کے اندر پوری انسانی دنیا جی رہی ہے اور شاید پوری کائنات جی رہی ہے۔ ہم شاعر کے کلام سے قریب قریب صحیح اندازہ لگا سکتے ہیں کہ فطرت اور اس کے مناظر، زندگی اور اس کے واقعات اور سانحات میں کن کن چیزوں اور باتوں سے شاعر مستقل طور پر متاثر ہوا ہے اور کس انداز سے متاثر ہوا ہے۔

عموماً بلند عشقیہ شاعری کرنے والا شاعر غیر معمولی شدتِ جذبات و احساسات کے ساتھ عاشق بھی ہوتا ہے لیکن عشقیہ شاعری کرنے والے شاعر یا دوسری قسم کی شاعری کرنے والے شاعر کی خاموش نشو و نما بچپن ہی سے شروع ہو جاتی ہے۔ بچپن ہی سے اس کا مزاج بنتا ہے، خواہ اسے خود اس کا پتہ نہ ہو کہ آگے پیدا ہونے والے عشقیہ جذبات و رجحانات اس کے اندر پل رہے ہیں۔ جب اسے جنسی محرکات کی خبر بھی نہیں ہوتی اور وہ ایک طفل معصوم ہوتا ہے اس وقت یہ آہستہ آہستہ اگنے والے

جذبات مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتے ہیں۔ والدین کی محبت، بھائی بہنوں کی محبت، ہم جماعتوں اور ہم عصروں کی محبت، کچھ پڑوسیوں کی محبت، کچھ قصے کہانیوں کے کرداروں سے محبت، کچھ خاص مناظر یا مقامات سے محبت کی شکل میں یہ جذبات ایام طفلی میں ظاہر ہوتے ہیں اور جوانی میں غیر معمولی شدت کے ساتھ عشقیہ جذبات کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ حقیقی اور پُر خلوص عشقیہ شاعری میں شاعر کی مکمل شخصیت اور بچپن کے زمانے ہی سے اس کی زندگی کے تمام ردّ عمل سمٹ آتے ہیں اگر اس سلسلے میں بہت کچھ ہچکچاتے ہوئے اپنی غزلوں، رباعیوں اور کچھ نظموں کا ذکر کروں تو مجھے یہ کہنا پڑے گا کہ بچپن میں مجھے جس قدر شدید اور پُر خلوص لگاؤ گھر یا باہر کے چند لوگوں سے تھا، مناظرِ فطرت سے غیر معمولی طور پر متاثر ہونے کی حالتیں، موسیقی، نغمہ اور دیگر فنونِ لطیفہ کا جو مجھ پر اثر پڑتا تھا، جو استعجاب اور محویت خاص موقعوں پر مجھ میں پیدا ہو جاتی تھی، جمالِ انسانی کا غیر معمولی اثر جو میرے دل پر ہوتا تھا، کائنات کی پاکیزگی اور اپنے ساتھ اس کی قرابت اور مانوسیت کا جو احساس مجھ کو ہوتا تھا، پھر پُر عظمت کارنامے میرے لیے جو کشش رکھتے تھے اور جس شدت سے مجھے متاثر کرتے تھے زندگی کے وہ نظریے اور آدرش جو میرے اندر پل اور بڑھ رہے تھے، یہ تمام باتیں جو مجھے متاثر کر کر کے میری تشکیل کر رہی تھیں ان سب کی جھلک میری شاعری کا ایک حساس پڑھنے والا پالے گا اور میرے تجربوں کی آواز سن لے گا اور میرے شعور کی جھنکار اس کے کانوں میں پڑے گی۔

اگر ہم شاعر کے تاثرات کو شاعر کا مذہب کہہ سکیں تو اس مذہب میں ہمیں کچھ خاص باتیں ملیں گی، عالمِ مجاز یا مادی کائنات کی عظمت کا احساس جتنا شاعر یا فن کار کو ہوتا ہے اتنا ہمہ شمہ کو نہیں ہوتا۔ جتنا بڑا شاعر ہوگا اتنا ہی زبردست اس کا یہ احساس ہوگا۔ شاعر کسی غیر مرئی حقیقت اور اس کے پاک اور لامحدود ہونے کے مقابلے میں محسوسات کی دنیا کی عظمت کا قائل ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی بھی مابعد الطبیعیاتی رنگ ہو یا اس کی شخصیت میں عینیت اور روحانیت کو کم یا زیادہ دخل ہو۔ لیکن اس کے وجدان کو بار بار عالمِ آب و گل میں اترنا پڑے گا،

شاعر کے مذہب میں بجائے خدائے پاک کے زمین پاک کا کلمہ پڑھا جاتا ہے۔ مظاہر فطرت پر اس کا ایمان ہوتا ہے گوشت و پوست کی زندگی پر اس کا اٹل عقیدہ ہوتا ہے۔ وہ اس کفر کو ایمان کی روشنی اور بلندی دے دیتا ہے اور ایسا کر کے ہی وہ اس ہیجان اور شوری اور نیم شعوری انتشار و بحران کا علاج کر پاتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ

ڈاکٹر سید عبداللہ (۱۹۰۶ ـ ۱۹۸۶ء) مانسرہ ضلع ہزارہ میں پیدا ہوئے۔ ان کا شجرۂ نسب نہد کے سادات سے جا ملتا ہے، انھوں نے ابتدائی تعلیم اپنے خاندانی مکتب اور پھر سکول میں حاصل کی۔ مزید تعلیم کے سلسلے میں ایبٹ آباد اور علی گڑھ گئے۔ اعلیٰ تعلیم اورینٹل کالج لاہور میں پائی۔ ۱۹۳۵ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔

شروع میں یونی ورسٹی لائبریری میں کلرک ہو گئے، پھر اورینٹل کالج لاہور کے پرنسپل مقرر ہوئے۔ اور پھر پنجاب یونی ورسٹی، لاہور میں اردو کے پروفیسر بن گئے۔

سید عبداللہ فارسی اور اردو دونوں زبانوں پر قدرت رکھتے تھے۔ وہ ممتاز محقق، نقاد اور صحافی تھے۔ انھوں نے پندرہ برس کی عمر سے لکھنا شروع کیا۔ اٹھارہ برس کی عمر میں ایک اخبار نکالا۔ انھوں نے فارسی کے ہندو ادیبوں اور شاعروں پر تحقیق کی ہے۔ انھوں نے کئی شہروں میں اردو کانفرنسوں کا انعقاد کر کے اردو زبان و ادب کی خدمت کی۔

کتابیں:

(۱) ادبیاتِ فارسی میں ہندوؤں کا حصہ ۱۹۴۳ء، (۲) نوادر الالفاظ ۱۹۵۱ء، (۳) شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری ۱۹۵۲ء، (۴) بحث و نظر ۱۹۵۲ء، (۵) ولی سے اقبال تک ۱۹۵۸ء، (۶) نقد میر ۱۹۵۸ء، (۷) مقالاتِ اقبال ۱۹۵۹ء، (۸) سرسید اور ان کے رفقائے کار ۱۹۶۰ء، (۹) مباحث ۱۹۶۵ء، (۱۰) چند نئے اور پرانے شاعر ۱۹۶۵ء، (۱۱) اشاراتِ تنقید ۱۹۶۶ء، (۱۲) اردو ادب ۱۸۵۷ء سے ۱۹۶۶ء تک ۱۹۶۷ء، (۱۳) اطرافِ غالب ۱۹۶۸ء، (۱۴) میر امن سے عبدالحق تک ۱۹۶۵ء، (۱۵) رمزِ اقبال۔

سید محمد عبداللہ

تنقید کیا ہے

تنقید کا لفظ اب اردو میں عام طور سے رواج پا گیا ہے لہٰذا اب اسے غلط کہنے یا اس کو بدل دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ پھر بھی یہ جاننا ضروری ہے کہ عربی میں اس کی مروّج (یا صحیح) صورتیں نقد اور انتقاد ہیں۔

عربی میں نَقَدَ الدَّراھِمَ (انتقد یا تَنَقَّدَ الدَّراھِمَ) کے معنی ہیں۔ اس نے کھرے دراہم کو برے دراہم (جمع درہم) سے الگ کیا یا ان پر اس غرض سے نظر ڈالی۔ (اس سے مصدر نقدٌ انتقادٌ اور تنقادٌ ہوا)

اس طرح نقد الشعر (انتقد الشعر علی قائلہ) کے معنی ہیں "فلاں شخص نے شعر میں سے عیب نکالے اور شاعر پر ایراد کیا۔ رواج زمانہ کچھ ایسا ہوا کہ نقد میں عموماً دوسرا مفہوم غالب رہا اگرچہ پہلا مفہوم بھی زندہ رہا۔ علامہ مرزبانی (متوفی ۳۸۴ھ) نے اس فن پر کتاب الموشح لکھی جس میں شعرائے قدیم کے لفظی و معنوی عیوب کی نشاندہی کی۔ قدامہ بن جعفر کی کتابیں نقد الشعر اور نقد النثر (جو اس کی طرف منسوب ہے) محض عیب چینی کے اصول پر نہیں بلکہ ان میں شعر فہمی اور نثر کے اصول اور ان کی قدر و قیمت کے معیار بھی بیان کیے گئے ہیں۔

عربی اور فارسی کی کتابوں میں تنقید کے لیے اور بھی لفظ چلتے رہے۔ ان میں موازنہ محاکمہ اور تقریظ اہم نام ہیں تنقید کے قائم مقام الفاظ نہیں۔ موازنہ دو یا دو سے زائد شاعروں کے کلام کا تقابلی مطالعہ ہے۔ محاکمہ کسی نزاع کی صورت میں شعرا کے مابین فیصلہ کی ایک صورت ہے (خواہ وہ شاعروں کی زندگی میں ہو یا بعد میں)۔ تقریظ کسی

ادب پارے کی تعریف و تحسین بے خیالی انداز ہیں!

انگریزی کا لفظ Criticism بھی محض عیب چینی سے لے کر ادب پارے کی تحلیل، تشریح، تفسیر اور درجہ شناسی تک ہر مفہوم میں استعمال ہوا ہے اور اس کے ہمراہ (۱) Appreciation (۲) Estimate (۳) Assessment (۴) Judgement (۵) Evaluation (جو دراصل اس کے مختلف وظائف ہیں) جا بجا چلتے نظر آتے ہیں۔

مختلف زمانوں میں مختلف اہلِ فکر نے تنقید یا ادبی تنقید کی مختلف تعریفیں کی ہیں اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ ہر مصنف اپنے اپنے زاویۂ نظر سے تنقید کی تعریف کرتا ہے اور اسی بنا پر ان بحثوں میں طریقِ کار اور مقصد تنقید کا اختلاف بھی سامنے آجاتا ہے۔

پہلے بتایا جا چکا ہے کہ عربی میں نقد یا انتقاد کے بنیادی معنی کھرا کھوٹا پرکھنا ہے۔ یونانی زبان میں Krinein کا مطلب To Judge or Discern ہے

ان بنیادی معنوں کے باوجود تعریفیں مختلف ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ تعریفوں میں طریقِ کار، شرائط، مقصد اور ادب کا نظریہ و تصور بھی دخیل ہو جاتا ہے۔

اب مختلف تعریفیں دیکھیے:

(۱) تنقید کامل بصیرت و علم کے ساتھ موزوں و مناسب طریقے سے کسی ادب پارے یا فن پارے کے محاسن یا معائب کی قدر شناسی یا اس کے بارے میں "حکم لگانا" (یا فیصلہ صادر کرنا) ہے۔[۱]

(۲) کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور ان کی نوعیت کی تعیین کرنا۔ نیز کسی نقاد کا عمل یا منصب یا وظیفہ۔[۲]

(۳) محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی ادب پارے کی خوبیوں اور کمزوریوں کا مطالعہ ہے۔ وسیع تر معنوں میں اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید میں استعمال کرنا بھی شامل ہے — گویا اس میں کچھ نہ کچھ فلسفہ بھی داخل ہو جاتا

---

[۱] Webster, New International, 2nd ED.

[۲] New English Dictionary

ہے کیونکہ اصول بندی فلسفیانہ عمل ہے۔[۱]

(۴) ایڈمنڈ گوس کا خیال ہے کہ کسی "جمال پارے" (ادبی یا فنی) کے خصائص اور قیمت کے بارے میں محاکمہ کرنے — یا فیصلہ کرنے کا 'فن تنقید کہلاتا ہے' پھر کہتا ہے۔

اس اصطلاح کا اب خاص مفہوم ہوگیا ہے اور وہ یہ ہے کہ کسی ادب پارے کے خصائص اور Qualities (صفات و اوصاف) کا "لکھا ہوا اور چھپا ہوا" تجزیہ تنقید کہلاتا ہے۔[۲]

(۵) ایک جرمن عالم کا خیال ہے:

تنقید یا (ادبی جمال شناسی) خاص طور سے یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تحریر (یا ادب پارہ) کس حد تک جمال کے ان قواعد و قوانین کے مطابق ہے جو تصنیف کے زمانے میں مسلم تھے۔[۳]

(۶) اطالوی دائرۃ المعارف میں لکھا ہے:

تنقید، اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے جو کسی شے یا ادب پارے کی ان خصائص کا امتیاز کرے جو "قیمت" Value رکھتی ہیں بخلاف ان کے جن میں Value نہیں۔[۴]

(۷) فن پاروں کی اہمیت کا اندازہ لگانا Evaluation اور ان کی قیمت شناسی Estimation[۵] (جس میں ذوق کے استعمال اور ملکہ رتبہ شناسی کی بنا پر ایک پر دوسرے کی ترجیح خود بخود شامل ہو جاتی ہے۔)

(۸) آئی۔ اے رچرڈز کا خیال ہے کہ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ، اس کی مدلل توضیح اور بالآخر اس کی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

لہ انسائیکلو پیڈیا امریکانا (۱۹۴۶ء ایڈیشن)

لہ انسائیکلو پیڈیا برطانیکا، ۱۱واں ایڈیشن

لہ Der Gross Brochus ۱۵ویں اشاعت

لہ Encyclopaedia Italiana

لہ American Dictionary of Philosophy and Psychology

(۹) مڈلٹن مرے کا خیال ہے:

نقاد کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ ہومر اور شیکسپیئر کا، ڈانٹے اور ملٹن کا، سیزان اور مائیکلو اینجلو کا، بیتھوون اور موزارٹ کا محاکمہ کرے۔ سچی تنقید کا فرض ہے کہ زمانۂ قدیم کے عظیم فن کاروں کی بالترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانۂ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک بلند تر نوعِ تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد شاعرانہ طریق کار (انداز و اسلوب) کا تجزیہ کرے اور ان وسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے مدرکات و مکاشفات کو اپنے مخاطبوں تک پہنچاتا ہے۔

(۱۰) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی یہ رائے ہے:

تنقید فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اس کے فوائد و وظائف کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین کرتی ہے؟ شاعر شاعری کیوں کرتا ہے؟ اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں؟

یا

یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بری ہے۔

(۱۱) ایک پرانے مصنف جے۔ ایم۔ رابرٹسن نے (۱۸۸۹ء) میں لکھا تھا:

تنقید، جستجو اور کاوش کا ایک شعبہ ہے تقریباً ان شعبوں کی طرح جن کی تحریک انسان کے فطری ذوق، جستجو، عجیب اور نئی باتوں کی دریافت، چیزوں کا علم حاصل کرنے اور اس کو بیان کرنے کے جذبے سے ہوتی ہے۔ یہ جستجو اور انکشاف کا عمل ہے اور اس میں محاکمے اور درجہ بندی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۱۲) رچرڈ مولٹن کے خیالات بھی اس قسم کے محاکمے کے خلاف ہیں۔ (مولٹن کے خیالات قدرے تفصیل سے آگے آئیں گے۔

تعریفوں کی مزید تشریح

تنقید کی محض تعریف کا مسئلہ ہوتا ہے تو بڑی آسانی سے ہم کہہ دیتے ہیں کہ یہ ادب کو کسی مقصد سے پڑھنے اور اس کے خصائص کو درنظر رکھ کر ان پر اپنے تاثر کا

اظہار یا رائے دینے کا نام ہے — مگر یہ پیچیدہ عمل اتنی آسانی سے ٹالا نہیں جاسکتا۔ اس کے طریق کار اور مقصد کے زیرِ اثر اس میں ردعمل کے بہت سے پہلو قابل وضاحت نکل آتے ہیں۔

اگر مذکورہ بالا تعریفوں کو سامنے رکھ کر 'کام' کے نقطۂ نظر سے ایک فہرست بنائی جائے تو وہ کچھ اس طرح کی ہوگی — یعنی تنقید کا مطلب یہ ہوگا۔

(۱) مطالعہ بالمقصد۔

(۲) ادب پارے کے مطالب کی مختصر تشریح (کسی رائے کے بغیر) اس مقصد سے کہ پڑھنے والے کو ادب پارے کے مضامین معلوم ہو جائیں۔

(۳) ادب پارے کا تجزیہ — یعنی اس کے مختلف اجزا کو مطالعہ کے بعد کسی اصولِ عقلی کے تحت نئی ترتیب سے پیش کرنا۔

(۴) مضامین کو وضاحت کی خاطر دوبارہ پیش کرنا، سائنسی طریق کار سے۔

(۵) ادب پارے کے حسن و قبح پر رائے دینا کسی اصول کی روشنی میں — خواہ وہ اصول ذوقی یا جمالیاتی ہو — یا عقلی و فلسفیانہ۔

(ا) تحسین کے جذبے سے سرشار ہو کر صرف اچھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ب) ایک جج کی طرح اچھے اور برے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ج) مجموعی رائے دینا کہ ادب پارہ کیا ہے؟

(۶) ادب یا ادب پارے پر دوسری زبانوں کے ادبوں یا اسی زبان کے دوسرے ادوار کے ادبوں کے تقابل سے رائے دینا۔

(۷) ادب پر فیصلہ اقدار کی روشنی میں (قدر شناسی) خواہ وہ اقدار جمالیاتی ہوں یا فکری اور سائنسی، انفرادی ہوں یا سماجی!

(۸) ان اقدار کی روشنی میں تعیین مراتب اور درجہ بندی۔

(۹) ادب پارے کی توسیع۔ یعنی ادب پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ اس میں مصنف کے معانی کے حوالے سے نئے حقائق سامنے آکر اصل ادب پارے کی "توسیع" ہو۔ یعنی اس کے پیش کردہ حقائق کے اندر سے نئے حقائق کا انکشاف ہو۔

(۱۰) ادب پارے کی تنقید کا اندازِ بیان ایسا ہو کہ تنقید سائنسی عمل رہنے کی بجائے

تخلیقی عمل بن جائے اور وہ تنقید پارہ ایک ادب پارہ بھی سمجھا جائے۔

کس مسلک کو ترجیح ہے؟

یہ سوال بھی مشکل ہے اور بے حد اختلافی۔ اس اختلاف کی حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں دو بڑے سوالات پر بڑے بڑے معرکے ہوتے رہے ہیں۔ اول تو یہ سوال کہ تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور مصنف کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابلِ قبول صورت مل جائے اور مصنف کا تعارف ہو جائے

یا

تنقید کا کام، مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔

مولٹن نے، تنقیدی فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے مروج ہیں ایک تو سائنسی طریقہ یعنی ادب پارے کا مطالعہ کر کے اس کے مطالب کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو Investigation کا طریقہ دوسرا عقلی طور پر پرکھ تول کر فیصلہ صادر کرے Judgement کا طریقہ۔ لیکن فیصلہ صادر کرنے کے عمل میں بسا اوقات ناقد سے ایسی غلطیاں ہوتی ہیں جن کا ازالہ صدیوں میں بھی نہیں ہوتا۔ اقدار کی بنا پر قیمت شناسی اور بھی مخدوش ہے کیونکہ ہر زمانے کی اقدار اپنی ہوتی ہے۔ پھر یہ کیوں نہ کیا جائے کہ ادب پاروں کو تعارف کی حد پر چھوڑ کر ہر زمانے کے قاری کو آزاد چھوڑ دیا جائے تاکہ وہ خود ہی بقدر ذوق و استطاعت اس سے حظ یا فائدہ حاصل کرے۔

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوق اور اجتماعی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں۔

لہ Shakespeare as a Dramatist Artist کا مقدمہ

یا

ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض (انفرادی) ذوقی اور انفرادی ہوجاتا ہے اور دوسری صورت سائنسی اور اجتماعی۔

کیا تنقید داخلی تاثر کا نام ہے یا سائنس کا؟

تنقید میں نقاد کے تعصب کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ تنقید بالآخر اور ہر طور مصنف کے ذاتی میلانات اور تعصبات سے یا اس کے تاثرات سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ تنقید کرنے والا ریاضی کی مانند ہر ادب پارے پر فارمولوں کا اطلاق کر کے معین اور قطعی جواب دے دے اور دو + دو = چار کے اصول پر فیصلہ صادر کردے یا سائنس دان کی طرح علمی اور تجربی اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو پرکھ کر کچھ اس طرح کے جواب دے دے جیسے مثلاً قوانینِ طبعی Natural Laws کی روشنی میں پانی اور ہوا کی خاصیتوں کے بارے میں جواب دیا جا سکتا ہے یا ریڈیو کی لہروں کے بارے میں ہمارے پاس قطعی وضاحتیں موجود ہیں۔
ادب پارے کے بارے میں یہ سائنسی طریقہ یا سائنس اور فلسفہ کے اصول ایسی قطعیت سے جواب نہیں دے سکتے کہ ہر سننے والا ان کو سن کر قائل ہوجائے۔
تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح Verifiable (قابلِ تصدیق) نہیں سائنسی اصولوں کے استعمال کرنے کے بعد بھی معاملہ ایک حد تک 'تاثر' یا ذوق پر منحصر رہتا ہے اور ذوق ناقابلِ تعریف یا ناقابلِ تصدیق شے ہے۔ یعنی Verifiable شے نہیں۔
مشکل یہ آپڑتی ہے کہ ادب یا فن میں حسن کی شناخت کا مرحلہ فلسفیانہ اصول بندی کے باوجود ذوق یا تاثر کے ذریعے ہی طے ہوتا ہے۔ حسن کے صد رنگ جلوے جمالیات کے فلسفیانہ پیمانے میں سما نہیں سکتے اور عقلی اصول تو اتنے قاصر ثابت ہوتے ہیں کہ جب کوئی فرد کسی بدشکل اور بھونڈی عورت کو حسن کا پیکر سمجھ کر اسے حسینۂ روزگار کہتا ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟ جب حسن کی گریز پا تجلیات

اور نا قابلِ اعتبار سراب قدم قدم پر یوں دھوکہ دے رہے ہوں تو اس میں اصول ۔ اور وہ بھی سائنس کی طرح قطعی اور دو ٹوک اصول زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتے ۔

تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ دو طرح کے لوگ کہتے ہیں ۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلا کم و کاست اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر دوبارہ بیان کر دیا جائے مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا ناقدانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلب گار نہیں ۔ اخبار کا ہر ذی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خواں ، جسے کتابوں کے نوٹ رکھنے کی عادت ہو ، یہ کام کامیابی کے ساتھ کر سکتا ہے ــــ اس عمل کو تو تبصرہ بھی نہیں کہا جا سکتا ۔ تبصرہ نگار بھی یہ تو کرتا ہی ہے کہ ادب پارے کی تلخیص کے بعد اس کی صنفی تاریخ یا پس منظر سامنے لے آتا ہے ۔ تبصرے کی فصاحتی تفصیل میں اپنی ترجیح اور پسند و ناپسند کا ثبوت بھی دیتا ہے ــــ اور بعض تبصرہ نگار تو ادب پاروں پر کھلی رائے دیتے ہیں ۔

ہمارے ادب کے دو بڑے تبصرہ نگار عبدالحق اور شبلی دونوں محض بازگوئی سے بہت آگے بڑھ کر ترجیحات اور تعصبات کا اظہار کرتے ہیں ۔ عبدالحق پرانی کتابوں کے بارے میں دوسروں کی آرا دے کر اپنی ترجیح کا اظہار کرتے ہیں ۔ شبلی تبصرہ کرتے ہی اس لیے ہیں کہ انھیں اپنی کسی ترجیحی رائے یا تعصب کا اظہار کرنا ہوتا ہے (ان کے تنقیدی مقالات میں آپ کو یہی کچھ نظر آئے گا ۔)

غرض تنقیدی عمل خالص سائنسی عمل ہونے سے تو رہا ۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کا ایک حصہ سائنسی طریقے کا پیرو ہو سکتا ہے ۔ مولٹن جو دوسرے گروہ سے تعلق رکھتا ہے نقد و نظر کو چھان بین اور جانچ پڑتال Investigation کا خطاب دیتا ہے اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ایک حصہ سائنسی طرز اختیار کر سکتا ہے مثلاً مصنف کے حالات اس کے محرکات تصنیفی اس کا ماحول اس کے معاصرین کی بحث وغیرہ وغیرہ اور اس میں سائنس یا تاریخ کا طریقہ استعمال ہو سکتا ہے ۔

یہ چھان بین (بشرطیکہ کوئی اس کو ضروری سمجھے) ہوا کرتی ہے ــــ مگر اس چھان بین

کی افادیت تو خود مشتبہ اور محلِ نظر ہے یا کم از کم قطعی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ چھان بین سے کیا فوائد حاصل ہو سکتے ہیں؟

چھان بین زیادہ سے زیادہ یہ کرے گی کہ مصنف کے ماحول، وراثت، شخصی حالات، ادب پارے کی تاریخ تصنیف اور زمانے کی ادبی روایتوں کا حوالہ دے کر یہ بتا سکے گی کہ اس ادب پارے کو (جیسا کہ وہ ہے) ویسا بنانے میں کن خاص عناصر نے حصّہ لیا۔ چھان بین یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی ادب پارے میں زمانے کی مروّج قدریں موجود ہیں یا نہیں — یہ زمانے کے ساتھ ہے یا زمانے سے پیچھے ہے یا زمانے سے آگے؟ اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک ادب پارے کے بارے میں رائے کا مواد بن جاتا ہے۔

مگر یہ سب ادب پارے کی کیفیت اور نوعیت ہے اس کی قیمت نہیں۔ قیمت کا فیصلہ کون کرے گا — اس کا فیصلہ یہ چیز بھی کرے گی جس کا اوپر بیان ہوا اور وہ بھی جسے ہم تاثر کہتے ہیں۔

مگر پھر وہی بے اعتبار چیز؟ ہاں وہی بے اعتبار چیز — تاثر! لیکن قیمت کا مسئلہ جب کہ وہ قیمت انفرادی حوالے کے لیے نہیں اجتماعی حوالے کے لیے مقرر کی جائے اور کسی اور کو بھی قائل کرنا ہو صرف انفرادی تاثر سے طے نہیں ہوتا اس میں 'اجتماعی تاثر' بھی شامل کرنا پڑتا ہے — یہ اجتماعی تاثر مشترکہ طور پر غالب اکثریت سے فیصلہ صادر کرتا ہے کہ یہ ادب پارہ اچھا ہے — یعنی اجتماعی ذوق کو پسند آیا ہے — ! انفرادی ذوق درست ہو سکتا ہے لیکن اجتماعی تاثر بھی ایک فیصلہ کن عنصر ہے۔ ہم اسے ذوق آگہی بھی کہہ سکتے ہیں اور اسے کلچر کا ایک شعبہ قرار دے سکتے ہیں۔

کلیم الدّین احمد

کلیم الدین احمد (۱۹۰۹ء – ۱۹۸۳ء) پٹنہ میں پیدا ہوئے، ان کے والد پروفیسر تھے اور شاعری کرتے تھے، کلیم الدّین احمد نے ۱۹۳۹ء میں ان کی نظموں کا مجموعہ "گل نغمہ" کے نام سے اپنے مقدمہ کے ساتھ چھپوادیا۔ کلیم الدین احمد کی ابتدائی تعلیم اپنے والد کے زیر سایہ ہوئی۔ ۱۹۳۳ء میں بی۔اے آنرز (انگریزی) کرلیا، وہ اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن گئے، اور کیمبرج یونی ورسٹی میں زیرِ تعلیم رہے۔

تعلیم مکمل کرنے کے بعد پٹنہ کالج میں انگریزی کے لیکچرر مقرر ہوئے۔ وہ پٹنہ کالج کے پرنسپل بھی رہے، بعد میں خدا بخش لائبریری کے ڈائریکٹر ہوئے اور پی۔ڈی۔آئی کے عہدے پر مامور ہوئے۔

حکومتِ ہند کی طرف سے ان کو ۱۹۸۲ء میں پدم شری کا اعزاز ملا۔

کلیم الدّین احمد نے ۱۹۳۸ء سے باقاعدہ لکھنا شروع کیا۔ ان کی والدہ اور پہلی بیوی کے انتقال نے انھیں لکھنے کی جانب متوجہ کیا، اپنی خودنوشت "اپنی تلاش میں" میں لکھتے ہیں "... اماں اور حسنیٰ کا انتقال ایک دن کے وقفے کے بعد — زمانے کی یہی ناانصافی تھی کہ تمناؤں کی محفل لوٹ کر مجھے مصنف بنادیا" انھوں نے تنقیدی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" ۱۹۴۰ء میں شائع کی، شروع میں وہ شاعری بھی کرتے تھے، انھوں نے نظموں کا مجموعہ بھی چھپوایا، وہ انگریزی اور فرانسیسی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے۔ فارسی، عربی اور اردو میں مہارتِ تامہ رکھتے تھے۔

پٹنہ کالج میں انھوں نے "دائرۂ ادب" کی بنیاد ڈالی، اور ادبی رسالہ "معاصر" جاری کیا۔ انھوں نے انگریزی میں بھی مضامین لکھے، ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں "سفینہ" پٹنہ اور "زبان و ادب" پٹنہ نے کلیم الدّین احمد نمبر شائع کیے۔

تصنیفات و تالیفات

(۱) اردو تنقید پر ایک نظر ۱۹۴۲ء، (۲) فن داستان گوئی ۱۹۴۴ء، (۳) اردو شاعری پر ایک نظر، ۱۹۵۴ء، (۴) سخن ہائے گفتنی ۱۹۵۵ء، (۵) عملی تنقید ۱۹۶۳ء، (۶) اقبال ایک مطالعہ ۱۹۷۸ء، (۷) میری تنقید، ایک بازدید ۱۹۸۰ء، (۸) کلیاتِ شاد حصہ اوّل، دوم و سوم، (۹) اپنی تلاش میں (خودنوشت)، (۱۰) دیوانِ جوشش، (۱۱) مقالات قاضی عبدالودود، (۱۲) رقص شرر۔

ادبی تنقید

عام طور سے "تنقید" کا لفظ جب استعمال کیا جائے تو اس سے مراد ادبی تنقید لی جاتی ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے :

" مانتا ہوں کہ تنقید وہ شعبۂ فکر ہے جو یا تو یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ شاعری کیا چیز ہوتی ہے ؟ اس کے فوائد کیا ہیں ؟ یہ کن خواہشات کی تسکین بہم پہنچاتی ہے ؟ اشعار لکھے کیوں جاتے ہیں ؟ سنائے کیوں جاتے ہیں ؟ یا ان تمام باتوں کے متعلق علم و آگہی کے چند شعوری یا غیر شعوری مفروضات قائم کر کے نظم و اشعار کی حیثیت متعین کرتا ہے "[1]

لیکن جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں تنقید کے وظائف دو ہیں :

(۱) نظری طور پر شعر کی ترکیب و ترتیب کی پیش بندی کرنا ، زمین ہموار کرنا اور وہ خدمت انجام دینا جو نشانہ باندھتے وقت بندوق کی مکھی انجام دیا کرتی ہے لیکن میرے خیال میں اس قسم کی "پیش بینی" کی کوئی تحریری مثال ، جو شعرا کے علاوہ کسی کے لیے بھی سود مند رہی ہو ، موجود نہیں ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اصول نظم و آہنگ کی ابھرتی ہوئی صورت کو پیش کرنے والا تو بس وہی ہے جو اسے برتتا ہے ، وجود میں لاتا ہے ۔

(۲) شعر کی تراش خراد ، اس کی عام نظم و ترتیب کو سنوارنا ، جو بات ادا کی گئی ہو

---

[1] " دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم "

اس کی نوک پلک درست کرنا اور مکررات کو چھانٹنا، قلم زد کرنا بلفظ دیگر وہ کام جو کسی
نیشنل گیلری یا کسی بایولوجیکل میوزیم میں کوئی اچھی "مجلس انتخاب" کرتی ہے، یا کسی
شعبۂ خاص کا نگراں انجام دیتا ہے، یعنی معلومات کو اس طرح مرتب کرنا کہ جب کبھی
وہ کسی دوسرے شخص (یا نسل) کے سامنے پیش ہو تو اس کا جاندار حصہ فوراً واضح ہو جائے۔
اور فرسودہ و متروک قسم کی باتیں اس کا وقت کم سے کم ضائع کر سکیں۔ اس طرح بقول
ایلیٹ کے " نظریاتی حدیں مقرر ہو جاتی ہیں، ایک تو وہ حد ہے جہاں ہم اس سوال کو
حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ 'شاعری کیا چیز ہے؟' اور دوسری حد وہ ہے جہاں
اس سوال کا جواب دیا جاتا ہے کہ فلاں نظم عمدہ ہے یا عمدہ نہیں ہے[1]"، مگر آج
تنقیدی ادب کا سارا ذخیرہ موخرالذکر ہی سوال سے تعلق رکھتا ہے یعنی آرٹ کی کسی
خاص تصنیف کی خوبی و خرابی کو واضح کرتا ہے یا اس کی قدر متعین کرنے میں لگا رہتا ہے۔
اس میں شک نہیں کہ مقدم الذکر سوال کو حل کرنے کی کوشش بھی کچھ کی تو گئی ہے مگر
یہ کوشش کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہی۔

بہر حال بات صرف اتنی ہی نہیں کہ شاعری کی کوئی موزوں تعریف مل جائے اور
جو مل بھی گئی تو اس سے فائدہ کیا پہنچے گا۔ مسئلہ کے زیر نظر مقاصد تو اس سے کہیں
زیادہ وسیع ہیں۔ لہٰذا یہ گتھی اگر سلجھائی جائے تو اس سے نہ صرف یہ ہوگا کہ کم و بیش
بے سود قسم کی کوئی نہ کوئی تعریف حاصل ہو جائے گی بلکہ اس رابطے کو سمجھنے میں
مدد ملے گی جو زندگانی و شعر کے درمیان ہے ورنہ یہ مسائل ہنوز منتظر حل ہیں کہ
مراحل حیات میں شعر و شاعری کس قدر و قیمت کی چیز ہے۔ اس مسائل کو حل کرنے
کی کوشش بھی رائیگاں ہرگز نہیں ہو سکتی مگر عام طور پر تو لوگ اس بات کو جیسے فرض
کر بیٹھے ہیں کہ ہم ان ساری باتوں سے آگاہ ہیں اور یہی سبب ہے کہ بیشتر نقادوں
نے اپنے آپ کو بس نظم و غزل کی تشخیص و تعین ہی کے مسائل سے وابستہ کر رکھا ہے۔
اس طرح تنقید کے لازمی اور بنیادی پہلو کی طرف سے نسبتاً غفلت برتی گئی، جس کا

---

[1] دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم

نتیجہ لازماً یہی ہونا تھا کہ زندگی اور ادب — زندگی اور ادبی تنقید کے درمیان ایک تفریق سی پیدا ہو کر رہ جاتے۔ چنانچہ ادب کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس کی حیثیت روزمرہ کی ضروریاتِ زندگی جیسی نہیں اس کا درجہ وہ نہیں جو ہماری زندگی میں دال روٹی کا ہے بلکہ وہ ایک قسم کی "لگژری" ہے، تعیش ہے۔ اس تصور کی ذمہ داری ظاہر ہے کہ خود ہماری غفلت کے سر ہے، ہم نے زندگی اور ادب کے اس اہم رشتے کو فراموش کر دیا جو چولی دامن کا رشتہ تھا۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ ادبی تنقید کے معاملے میں وہ روش چل پڑی جس نے ادبی تنقید کو زندگی سے جدا ایک الگ تھلگ سی بے تعلق چیز بنا کے رکھ دیا اور ادبی نقد و انتقاد کی سرگرمیاں کچھ بہت زیادہ سودمند یا ضروری شے باقی نہ رہیں۔ عام لوگوں کی نظر میں ادبی نقد و انتقاد گویا ایسا بے نتیجہ و بے ثمر کام ہے جس میں چند بے وقوف و سہل انگار و تن آسان ہی قسم کے لوگ اپنے آپ کو الجھاتے ہیں۔ یعنی بس ایسے لوگ جن کو دوسرے مفید تر کام کرنے کی نہ تو خواہش ہوتی ہے نہ صلاحیت لہٰذا وہ اسی میں لگے رہتے ہیں، ادھر ادبی تنقیدوں کا حال یہ ہے کہ ان پر بڑی عالمانہ اور محققانہ فضا طاری رہی ہے اور جن چیزوں کو ہم زندگی کے انگھڑ، کھردرے اور عریاں حقائق کے نام سے یاد کرتے ہیں ان سے دور کا بھی واسطہ باقی نہیں رہتا۔ نتیجہ یہ کہ ان ادبی تنقیدوں کا رُخ تجریدی عمومیات کی طرف رہتا ہے اور اگر کبھی تجریدی انداز نہیں بھی ہوتا بلکہ جزئیات و محسوسات کی طرف توجہ مبذول ہو جاتی ہے تو پھر وہ اور بھی پست ہو جاتی ہیں، سطحی قسم کے لفظی اور لغوی تجزیے کے سوا اور کچھ ان میں نہیں ہوتا۔ یعنی بس وہی ٹکنیکل کھیل جس کی بدولت نقاد کی ساری محنت و مشقت، ایک بے کیف اور سپاٹ نمائش و نمود بن کے رہ جاتی ہے۔ تنقید کی یہ دونوں صورتیں یکساں بے فیض، بنجر اور بانجھ ثابت ہوتی ہیں کیونکہ ان دونوں صورتوں میں دلچسپی سمٹ سمٹا کر صرف اس چیز تک محدود ہو جاتی ہے جو نقاد کے پیشِ نظر ہو، اور نقاد کی فوری توجہ کا مرکز جو چیز ہو جاتی ہے وہ دوسری تمام چیزوں سے بے تعلق اور منقطع رہتی ہے اور نقاد اسے پیش بھی قطعاً بے ربطی و بے علاقگی کے جذبے میں کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کوئی سطحی اور سرسری شے ہرگز نہیں ہے، یہ تو ایک فطری عمل انسانی

ہے اور تھوڑی سی بھی تہذیب جس سوسائٹی میں موجود ہوگی وہاں اس عمل کا پایا جانا ضروری ہے۔ اس عمل کا ربط دوسرے اعمال و افعال سے بڑا گہرا ہے۔ یہ کوئی الگ تھلگ اور بے علاقہ قسم کی چیز نہیں ہے کہ الگ تھلگ صورت میں پائی جائے۔ ریڈ لکھتا ہے کہ "ہماری نگاہیں پلٹ کر ماضی میں ڈوب جاتی ہیں اور صاف دیکھتی ہیں کہ آرٹ اور مذہب، ماقبل تاریخ کے دھندلکے سے ہاتھ ڈالے ابھرتے نکھرتے چلے آرہے ہیں[۱]۔"

لہٰذا آرٹ کو کسی الگ تھلگ قسم کی چیز (یا کٹی ہوئی ٹہنی) کی طرح ہرگز نہ برتنا چاہیے۔ انسانی سرگرمی و عمل کے دوسرے شعبوں کے ساتھ اس کی وابستگی بڑی گہری ہے بلکہ یہ عرض کرنے کی پھر اجازت دیجیے کہ یہ ایک "فطری عمل انسانی" ہے، فطری طلب و تقاضائے انسانی کی تسکین بہم پہنچانے والا — تاریخ بتاتی ہے کہ آرٹ ایک عمل ہے جو انسان کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا ہے، ماقبل تاریخ کی اوّلین سے اوّلین سوسائٹی پر بھی ایک نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ لوگ اپنے گردو پیش کی دنیا کی "نقلیں" اتار اتار کر بڑا لطف و سرور حاصل کرتے تھے۔ ان کی یہ کوشش اگرچہ بڑی بھونڈی اور خام ہوتی تھیں، پھر بھی ان نقلوں کے دیکھنے والے تماش بین ہمیشہ موجود رہتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ آرٹ انسان کے بعض فطری تقاضوں کے لیے سامانِ تسکین مہیا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ بڑا آرٹ ہمیشہ متحرک، قوت بخش اور حیرت انگیز ہوتا ہے۔ ارسطو کی زبان میں تو "بعض اعتبار سے آرٹ دراصل وجود کی ایک بالیدگی ہے، ایک نمو ہے۔"

ماقبل تاریخ انسانی کے مطالعے سے اس تخلیقی عمل کی نوعیت و اہمیت واضح طور پر منکشف ہوتی ہے، کیونکہ اوائل عہد انسانی کی آرٹسٹک تخلیق اصل میں زندگی کی مطلق العنان اور دوٹوک انداز کی بے درد کیفیات سے ایک فرار تھی۔ ان کی زندگی میں ہر دن، بجائے خود ایک نیا دن تھا، وہ روز اپنی ضرورت کی چیزیں مہیا

---

[۱] دی مِیننگ آف آرٹ

کرتے تھے اور وہیں کے وہیں اپنی ضرورت پوری کر لیتے تھے، ان کی زندگی کو استقلال نصیب نہیں تھا، وہ عرصہ اور مدت کے شعور سے بھی محروم تھے، حتیٰ کہ آج بھی ان قبائل کے کسی فرد کو، جو تمدن سے بس واجبی ہی سا مس رکھتے ہیں، وعدہ و امید کا مفہوم سمجھانا بہت دشوار بلکہ ناممکن ہے، وہ اپنی فوری ضرورت اور فوری موقف سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ وہ تو حوادث روزگار کے ہر موڑ پر بالکل جبلی تحریک سے عمل کرتا ہے۔ لہٰذا وہ جب کبھی کسی آرٹ کی تخلیق کرتا ہے مثلاً کسی جادو ٹونے کا سہارا لیتا ہے تو سمجھ لیجیے کہ وہ اپنی ہستی یا وجود کی ان بے درد کیفیات و احوال سے جو دو اور چار کے سے دو ٹوک فیصلے صادر کرتے رہتے ہیں، در اصل فرار چاہتا ہے اور ایسی چیز تخلیق کرتا ہے جو اس کے خیال میں کامل و مکمل اور وجود مطلق کا ایک نظر آسکنے والا مظہر ہے۔ اس طرح کچھ دیر کے لیے وہ گویا سیل وجود کو روک تھام لیتا ہے، ایک ٹھوس اور مستحکم شے بنا لیتا ہے" زمان" سے ہٹ کر "مکان" کی تخلیق کر لیتا ہے، اور اس "مکان" کی تشریح ایک خاکے کی صورت میں کرتا ہے۔ پھر اس کے جذبات کی شدت اس خاکے کو نہایت ہی موثر شکل عطا کر دیتی ہے اور یہ ایک مرتب قسم کی چیز اور ایک وحدت بن جاتی ہے، جس کو آپ اس کے جذبات و کیفیات کی ایک ہم معنی اور ہم نوا تمثیل اور با قاعدہ مرادف کہہ لیجیے۔[ل]

تحلیل نفسی نے آرٹسٹک جذبہ و تحریک کی جو تشریح پیش کی ہے اس سے شاید روشنی اس پر اور زیادہ پڑتی ہے، کیونکہ فرد کی نفسیات کے جو اصول ہیں ان کے مطابق "ہر انتشار عصبی کو ایک ایسی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس میں آدمی برتری کے حصول کی خاطر، کمتری کے احساس سے نجات پانے کا متمنی رہتا ہے۔" احساس کمتری بالعموم گھرانے کے ماحول میں ابھرتا ہے اور اس کی تلافی کے طور پر احساس برتری عموماً ایک واہمہ کی صورت میں قائم ہو جاتا ہے۔ مافوق الفطرت قسم کی اونچی اونچی تمناؤں کے خواب دکھانے والا یہ واہمہ واہیات تو بیشک بہت ہے مگر لاشعور میں گھر بنائے جما رہتا ہے، البتہ معقولیت، ہمدردی اور تعاون باہمی

[ل] دی مینِنگ آف آرٹ۔

کے جماعتی میعار و اصول کی وجہ سے دبا رہتا ہے، یہ دبا اور چھپا ہوا احساس برتری ویسے تو ہم میں سے اکثر و بیشتر افراد کے اندر موجود ہے لیکن ایک فن کار (آرٹسٹ) اس منزل کبریائی کے معاملہ میں بڑا سنجیدہ ہوتا ہے۔ وہ حقیقی زندگی سے فرار اختیار کرنے پر زندگی کے اندر ایک اور زندگی کی جستجو اور اس کی تگ و دو سے رشتہ جوڑ لینے پر مجبور سا ہے، کیونکہ ایک فن کار اسی بنیاد اور مزاج پر فنکار ہوتا ہے کہ وہ اس حیات باطنی کو مثالی شکل وصورت اور کمال بخشنا چاہتا ہے...... فرائڈ بھی اسی خیال کا حامی ہے وہ کہتا ہے کہ فنکار تو وہی ہے جو فطری اور جبلی احتیاجات کے ان تقاضوں پر چلتا ہو جو حد درجہ پر شور ہیں، وہ بھوکا ہوتا ہے اعزاز و اکرام کا، طاقت و اقتدار کا، دولت و ثروت کا، شہرت کا اور عورت کی محبت کا لیکن تکمیل تمنا اور حصول آزادگی کے ذرائع سے محروم ہوتا ہے، لہذا دوسرے ناکامان تمنا کی طرح وہ بھی حقیقت کی طرف سے منہ موڑ لیتا ہے اور اپنی تمام تر دلچسپیوں کو اور اپنی جملہ تشنگی و ہوس کو بھی، اپنی خواہشات کی اس تخلیق کی طرف منتقل و مبذول کر لیتا ہے جو اس کے واہمے کی دنیا میں جنم پاتی رہتی ہے۔" فرائڈ نے بڑی وضاحت سے یہ بتایا ہے کہ کس کس طرح ایک فن کار اپنے واہموں کی عمارت اٹھا اٹھا کر اس شخصی چیز کو اپنے اظہار کی قوت سے آرٹ کا ایک غیر شخصی اور ہمہ گیر روپ بخش سکتا ہے اور اسے اتنا دیدہ زیب و دل رس بنا سکتا ہے کہ دوسرے بھی اس کی تمنا کرنے لگیں۔

ادب پر نفسیاتی تحلیل کی ہر نگاہ تو نہیں ڈالتا لیکن تحلیل نفسی کے اس ماہر نے انتشار عصبی، احساس کمتری، جذبہ برتری اور واہمہ پر جو کچھ لکھا ہے۔ اس سے توثیق اس حقیقت کی واقعی ہوتی ہے کہ فن کارانہ جذبہ و تحریک ایک فطری چیز ہے، اور فن کار کے بارے میں جو یہ بات مشہور ہے۔ وہ مافوق الطبع (ابنارمل) ہوتا ہے، یہ صحیح نہیں، اس کی یہ "مافوقیت" (ابنارملٹی) بھی فطری ہی ہے، اور ہم جس چیز کی بدولت فن کار کی طرف کھنچتے ہیں وہ اس کی مافوقیت یا ابنارملٹی نہیں بلکہ بنیادی طبیعت اور فطریت (نارملٹی) ہے۔ بہر حال وہ جذبہ تخلیق جو فن پاروں کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے، اور وہ شعور نقد و انتقاد جو فن پاروں کی تعیین قدر کرتا ہے،

دونوں ہمارے اندر موجود ہیں اور یہ دونوں صلاحیتیں خلقی اور فطری ہیں، ان کی فطرت پر اعتراض، خود زندگی کی فطرت پر اعتراض ہے اور ان کی افادیت اور قدر سے انکار بھی بہ لفظ دیگر خود زندگی کی افادیت و قدر سے انکار کے مرادف ہوگا۔

مختصر یہ کہ تخلیق و تنقید کا ساتھ بالکل چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زندگی ایک محیط بےکراں ہے اور اس پورے محیط پر بے شمار نقطے ہیں جہاں یہ دونوں باہم مخلوط و مربوط ملیں گے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ کوئی تخلیقی کوشش الگ تھلگ رہ کر وجود میں آ ہی نہیں سکتی، کیونکہ ایک ہی چیز ہے جس کے بارے میں فنکار حد درجہ ذکی الحس ہوتا ہے اور اسی شدت سے اس کا اثر بھی لیتا ہے اور وہ ہے زندگی کی پیچیدگی — یہی سبب ہے کہ ایک فن پارے کے اندر ایسی قوی اور سریع النفوذ لہریں موجود ہوتی ہیں کہ زندگی کے نازک سے نازک، بعید از بعید اور مخفی سے مخفی پہلو بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے، لہٰذا وہ تنقید جو اتنے شدید اور اتنے عمیق ارتباط باہمی کی منکر ہو یا آرٹ کے کسی کارنامے کو "اصول علت و معلول" سے بے تعلق قرار دیتی ہو، وہ تسلی بخش ہرگز نہیں ہو سکتی۔

آل احمد سرور

آل احمد سرور ۹ ستمبر ۱۹۱۱ء میں بدایوں (یو۔پی) میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم گھر میں حاصل کی، ۱۹۳۲ء میں سینٹ جانسن کالج آگرہ سے بی۔ ایس۔ سی پاس کیا، علی گڑھ یونی ورسٹی سے ۱۹۳۴ء میں انگریزی اور ۱۹۳۶ء میں اردو ایم۔ اے پاس کیا، ۱۹۳۴ء میں علی گڑھ میں انگریزی کے لیکچرر ہو گئے، دو سال بعد شعبۂ اردو میں بحیثیت لیکچرر تقرر ہوا، ۱۹۴۵ء میں رضا انٹر کالج رام پور کے پرنسپل مقرر ہوئے، ۱۹۴۶ء میں لکھنؤ یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں ریڈر ہو گئے۔ ۱۹۵۵ء میں علی گڑھ یونی ورسٹی میں سید حسن ریسرچ پروفیسر مقرر ہوئے، ریٹائرمنٹ کے بعد ۱۹۷۷ء میں کشمیر یونی ورسٹی کے اقبال انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر بنا دیے گئے، اور ۱۹۸۸ء تک کام کرتے رہے۔

آل احمد سرور ممتاز نقاد ہونے کے علاوہ ایک اچھے شاعر بھی ہیں، انھوں نے ادبی سمیناروں کا انعقاد کر کے علم و ادب کی گراں قدر خدمت انجام دی ہے۔ ان کو ۱۹۷۴ء میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ، ۱۹۷۸ء میں اتر پردیش اکادمی ایوارڈ، اور ۱۹۸۲ء میں غالب مودی ایوارڈ ملا، ۱۹۷۸ء میں صدر پاکستان نے اقبالیات کے سلسلے میں تمغہ عطا کیا۔

آل احمد سرور ۱۹۵۶ء کو انجمن ترقی اردو ہند کے جنرل سکریٹری بنائے گئے۔ انھوں نے ماسکو میں بین الاقوامی مستشرقین کانفرنس میں شرکت کی، ۱۹۶۶ء میں کابل میں ترجمہ سمینار میں شریک ہوئے۔ ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۰ء تک شکاگو یونی ورسٹی امریکہ میں وزیٹنگ پروفیسر رہے، کلچرل توسیعی پروگرام کے تحت ۱۹۷۲ء میں رومانیہ، ہنگری اور سوویٹ یونین گئے، ۱۹۷۷ء اور ۱۹۸۳ء میں بین الاقوامی اقبال کانفرنس لاہور میں شرکت کی، انسٹی ٹیوٹ آف ایڈوانس سٹڈیز شملہ میں ۱۹۷۴ء میں وزیٹنگ

پروفیسر رہے، ۱۹۸۵ء میں ان کی سترھویں سالگرہ پر شمس الرحمٰن فاروقی نے "تحفۃ السرور" کے نام میں مجموعۂ مضامین شائع کیا۔

تصانیف و تالیفات

(۱) سلسبیل (شعری مجموعہ) ۱۹۳۵ء، (۲) تنقیدی اشارے ۱۹۴۲ء، (۳) نئے اور پرانے چراغ ۱۹۴۶ء، (۴) تنقید کیا ہے ۱۹۴۷ء، (۵) ادب اور نظریے ۱۹۵۴ء (۶) ذوقِ جنوں (شعری مجموعہ) ۱۹۵۵ء، (۷) تنقید کے بنیادی مسائل ۱۹۶۷ء، (۸) جدیدیت اور ادب (مرتبہ) ۱۹۶۹ء، (۹) نظر اور نظریے ۱۹۷۳ء، (۱۰) عکس غالب ۱۹۷۳ء؛ (۱۱) عرفانِ غالب ۱۹۷۳ء، (۱۲) اقبال ۱۹۸۰ء، (۱۳) اقبال اور مغرب ۱۹۸۳ء، (۱۴) جدید دنیا میں اسلام ۱۹۸۳ء، (۱۵) مسرت سے بصیرت تک، (۱۶) عرفانِ اقبال، (۱۷) اقبال، نظریہ اور شاعری۔

آل احمد سرور علی گڑھ میگزین، سہیل، اردو ادب، ہماری زبان اور اقبالیات کی ادارت سے منسلک رہے ہیں۔

آل احمد سرور

تنقید کیا ہے

مغرب کے اثر سے اردو میں کئی خوشگوار اضافے ہوئے، ان میں سب سے اہم فن تنقید ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ مغرب کے اثر سے پہلے اردو ادب میں کوئی تنقیدی شعور نہیں رکھتا تھا، یا شعر و ادب کے متعلق گفتگو، شاعروں پر تبصرہ اور زبان و بیان کے محاسن پر بحث نہیں ہوتی تھی۔ بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آ سکتے، تخلیقی جوہر بغیر تنقیدی شعور کے گمراہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔ اردو میں وجہی سے لے کر حسرت موہانی تک ہر اچھے شاعر کا ایک واضح اور کارآزمودہ تنقیدی شعور بھی ہے، پھر بیاضوں، تذکروں، تقریظوں، دیباچوں اور مکاتیب کا سرمایہ شروع سے موجود ہے۔ مشاعروں اور ادبی صحبتوں میں شاعروں اور شعر و ادب پر تبصرے برابر ہوتے رہتے تھے۔ میرؔ جرأتؔ کی چوما چاٹی سے بیزار تھے۔ خان آرزوؔ، سوداؔ کے شعر کو "حدیث قدسی" کہتے تھے۔ آتشؔ، دبیرؔ کے مرثیوں کو لندھور بن سعد کی داستان بتاتے تھے۔ شیفتہؔ، نظیرؔ کے کلام کو سوقیانہ بتاتے تھے اور اسلوب میں متانت کے اس قدر قائل تھے کہ کیسے ہی معنی ہوں متانت کے بغیر نامعقول سمجھتے تھے۔ غالبؔ کے نزدیک شاعری معنی آفرینی تھی، قافیہ پیمائی نہیں وہ شعر میں "چیزے دگر" کے بھی قائل تھے اور آتشؔ کے یہاں ناسخؔ سے تیز تر نشتر پاتے تھے۔ یہ تنقیدی شعور بھی اچھی روایات کا حامل تھا، اس میں فن کی نزاکتوں کا احساس تھا اور اس کی خاطر ریاض کرنے کا احترام، یہ قدرے محدود اور روایتی تھا۔

اور ضبط و نظم کا ضرورت سے زیادہ قائل، یہ ہر نشیب و فراز کو ہموار کرنا چاہتا تھا اور ہر ذہن کو ایک ہی سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا، یہ بات اشاروں میں کرتا تھا، وضاحت صراحت، تفصیل کا قائل نہ تھا، اس میں مدح ہوتی تھی یا قدح اس کا معیار ادبی کم تھا فنی زیادہ، اس میں کوئی کلام نہیں کہ تنقید صحیح معنی میں حالیؔ سے شروع ہوئی۔ حالیؔ سے پہلے شاعر استادوں کو مانتے تھے نقادوں کو نہیں، ان سے پہلے کسی میں اعلیٰ درجے کی تنقیدی صلاحیت اگر ملتی ہے تو وہ شیفتہ میں جن کی پسند کے بغیر غالبؔ بھی غزل کو غزل نہیں سمجھتے تھے مگر وہ بھی مانوس اور مہر شدہ حسن کے قائل ہیں، حسن کی دریافت نہیں کر سکتے۔ حالیؔ نے شاعری، ادب، زندگی، اخلاق، سماج، غزل اور نظم کے متعلق اصولی سوال کیے۔ انھوں نے شاعری کا ایک معیار متعین کرنا چاہا اور اس معیار سے ہمارے ادبی سرمائے کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ اس معیار میں وہ مغرب سے بھی متاثر ہوئے، اگرچہ ان کا معیار خالص مغربی نہ تھا۔ اس میں انھوں نے فن کا بھی لحاظ رکھا مگر فطرت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا، انھوں نے بعض روایات کی نکتہ چینی کی مگر ادب کی روایات کو نظر انداز نہیں کیا۔ حالیؔ کا یہ طریقہ مفید ثابت ہوا اور تنقید اور اس کے اصول پر گفتگو ہو گئی۔ چنانچہ اردو میں اس قسم کے مضامین، رسالے اور کتابیں بکثرت ہیں جن میں تنقید کے اصولوں سے بحث کی گئی ہے یا بعض ادیبوں یا ادبی تحریکوں پر تنقید ہے یا کسی ادبی اصول کی تشریح و تفسیر ہے۔ مغرب میں تنقید نے کئی کروٹیں بدلی ہیں اور ان کا اثر بھی ہمارے یہاں محسوس ہو رہا ہے، پھر بھی یہ ایک حقیقت ہے کہ تنقید کے مفہوم، منصب، اس کی ضرورت، اس کی بنیادی شرائط اس کے میلان اور خصوصیات کے متعلق آج بھی بہت سی غلط فہمیاں عام ہیں۔ اس لیے واضح کرنے کی اب بھی بڑی ضرورت ہے کہ تنقید کیا ہے اور ادب اور زندگی میں اس کی کیا اہمیت ہے؟

۹۱ کولرج نے ایک جگہ ایک مرد اور ایک عورت کا ذکر کیا ہے جو کسی آبشار کا نظارہ کر رہے تھے۔ مرد نے کہا "یہ کیسا جلال رکھتا ہے"؟ عورت نے جواب دیا۔ "ہاں بہت خوبصورت ہے۔" یہ نہ تھا کہ بیچاری عورت حسن کا احساس نہ رکھتی ہو، احساس تھا ذوق نہ تھا، شعور تھا مگر تربیت یافتہ اور مہذب نہ تھا، اس لیے

وہ حُسن اور حُسن میں فرق نہ کرسکتی تھی اور دلبری اور قاہری کے فرق کو نہیں جانتی تھی یا جانتی تھی تو بیان نہ کرسکتی تھی۔ یہ مرض عوام ہی میں نہیں خواص میں بھی ہے، کتنے ہی بزرگ "نظارے" سے نہیں ذوقِ نظر سے سروکار رکھتے ہیں۔ وہ چیزوں کا حسن نہیں دیکھتے ان چیزوں میں ایک خاص خیال کا حُسن دیکھتے ہیں، اب بھی کتنے ہی ترقی پسند ادب اور نئے ادب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں کتنے ہی حُسن کو ایک خاص لباس میں دیکھتے ہیں اور لباس کو حُسن سمجھتے ہیں، کتنے ہی روایت کے پجاری ہیں، کتنے ہی صرف بغاوت کے علمبردار ہیں، کچھ ایسے بھی ہیں جو فانیؔ و جگرؔ کی طرح غزل کو اصل شاعری سمجھتے ہیں اور نظم کو فقط قافیہ پیمائی، کچھ کلیم الدین کی طرح غزل کو نیم وحشیانہ صنف شاعری کہتے ہیں، کچھ کرشن چندر کی طرح ہیں جو راشد کی شاعری میں فرار اور جنسی الجھنیں دیکھتے ہوئے بھی اس کی ترقی پسندی پر اصرار کرتے ہیں، کچھ انقلابی شاعری کے معنی بغاوت اور خون کی ہولی کے لیتے ہیں، کچھ اختر رائے پوری کی طرح اپنے جوش میں اکبرؔ کے کلام کو طنزیہ تُک بندی کہہ جاتے ہیں، کچھ ادب کو پروپیگنڈا بنانا چاہتے ہیں، کچھ اصول بناتے ہیں مگر ان پر عمل نہیں کرسکتے اور کچھ علیحدہ علیحدہ تصویریں اچھی بنا لیتے ہیں مگر کثرت سے وحدت نہیں دیکھ سکتے۔ اس افراط و تفریط کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے اب کو دراصل ادب کم رہنے دیا گیا ہے یا اسے تصوف اور فلسفہ بنایا گیا ہے یا پروپیگنڈا۔ ظاہر پرستوں نے اقبال کی زبان میں اس کے "اندرون" کو نہیں دیکھا، اسے محض فن سمجھا۔ اس کے خونِ جگر کی رنگینی کو نظر انداز کیا، دوسروں نے ردعمل کے طور پر فن کے نکات کو نظر انداز کرنا چاہا اور اس طرح اپنی بات کا وزن کھو بیٹھے۔ اردو میں تنقیدیں اچھی اچھی لکھی گئیں، مگر صحیح تنقید جس کا راستہ بال سے زیادہ باریک ہے اسی وجہ سے زیادہ ترقی نہ کرسکی، مختلف ٹولیوں نے اسے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا، اس کی خاطر ریاض کم کیا۔ حالیؔ کے بعد اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں ہے جو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ میں آفاقی ذہن

رکھتا ہو، آفاقی ذہن سے مراد بین الاقوامی نہیں ہے۔ کتنے ہی نقاد اپنے حقیقی منصب کو بھلا کر دنگل میں داد شجاعت دینے لگے، کتنے ہی فلسفہ بگھارنے کے شوق میں رسوا ہوئے، کتنے ہی آمریت پر اتر آئے، کتنے ہی ایک اسکول، ایک دور، ایک

روایت کے ترجمان ہوکر رہ گئے۔ نظریے اچھے اچھے پیش کیے گئے مگر ایسے کم جو تین سو سال پہلے کی شاعری، آج کی اور تین سو سال بعد کی شاعری، تینوں کے مطالعہ میں مدد دے سکیں چاہے حرف آخر ثابت نہ ہوں۔ افسوس ہے کہ اردو میں کوئی ارسطو پیدا نہ ہوا، حالی کی مشرقیت اور ان کی شرافت بعض اوقات معاصرین پر اظہار رائے میں انھیں ضرورت سے زیادہ نرم بنا دیتی ہے۔ بقول برنارڈ شا کے ادیب کو پہلے ادب کا خیال کرنا چاہیے بعد میں شرافت اور مروت کا۔ مقدمہ اور مقالات حالی میں یہی فرق ہے۔

اردو میں تنقید کی کمی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ تنقید کو عام طور پر دوسرے درجہ کی چیز سمجھا گیا ہے۔ علی گڑھ میں میرے ایک کرم فرما ہیں جو کوئی تنقید پڑھتے ہیں تو فرماتے ہیں "یہ بات کیا ہوئی؟ "کچھ ایسے اشعار لکھے، کچھ ان کا خلاصہ بیان کیا، کچھ افتتاحی الفاظ یا حواشی بڑھائے اور تنقید تیار ہوگئی"۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادبی رسالوں میں ایسی تنقیدیں کثرت سے ملتی ہیں مگر تنقید محض اس کا نام نہیں۔ شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں طول طویل اقتباسات اس لیے دیے تھے کہ مرثیوں کی خوبی کا اندازہ دو ایک بندوں سے نہیں ہوسکتا۔ اقبال کے بہت سے نقادوں نے اقبال کے اشعار زیادہ لکھے اپنے خیالات کم بیان کیے۔

انتخاب تنقید تو نہیں ہے مگر انتخاب سے تنقیدی شعور زیادہ ہوتا ہے۔ انتخاب میں اپنی پسند سے زیادہ شاعر کی نمائندگی ضروری ہے۔ شاعری کی نمائندگی آسان کام بھی نہیں ہے مگر جو لوگ اقتباسات کی کثرت سے بدگمان ہوجاتے ہیں انھیں یہ سوچنا چاہیے کہ تنقید ہوائی نہیں ہوسکتی۔ اقتباسات تنقید کو صحت سے قریب رکھتے ہیں، جو لوگ اقتباسات کو دیکھتے ہیں اس تلاش اور جستجو کو نظر انداز کر دیتے ہیں جو اقتباسات میں صرف ہوتی ہے اور ہونی چاہیے، وہ ادب کا کوئی اچھا تصور نہیں رکھتے اور ان کی ذہنی استعداد کے متعلق کوئی اچھی رائے قائم نہیں کی جاسکتی اب بھی کچھ لوگ اس کے قائل ہیں کہ تخلیقی ادب براہ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب چوں کہ اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے، اس لیے اس کی برابری نہیں کرسکتا، بعض لوگوں کا خیال یہ ہے کہ چونکہ

نقاد خود شاعر کم ہوتے ہیں اور اگر ہوتے ہیں تو اچھے شاعر نہیں ہوتے اس لیے ان کی رائے پر زیادہ اعتماد نہیں کیا جا سکتا ہے۔ آخر یہ کبوترانِ بامِ حرم مرغانِ رشتہ برپا کے متعلق کیا جان سکتے ہیں اور کیا بتا سکتے ہیں، ان دونوں تصورات پر غور کرنا ہمارا فرض ہے۔

اقبال کی شاعری پر یوسف حسین نے روحِ اقبال لکھی، جس میں ان کے کلام کی ترجمانی کی کوشش کی، کسی نے روح اقبال پر تنقید لکھی، جس میں یوسف صاحب کے نظریے سے اختلاف کیا، کسی نے اختلاف سے اختلاف کیا، نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیروں کی کثرت سے بعض اوقات خواب پریشاں ہو جاتا ہے۔ ٹیگور پر بھی ایک دفعہ یہی واقعہ گزرا تھا، انھوں نے اپنے حلقے میں ایک نئی نظم سنائی۔ ایک صاحب نے کہا اس کا یہ مطلب ہے، دوسرے نے کہا یہ نہیں یہ ہے اس پر دونوں میں بحث ہونے لگی اور ٹیگور بیچ میں سے غائب ہو گئے۔ ہمارے قدیم نظامِ تعلیم میں شرحوں، حاشیوں اور تفسیروں کے سمجھنے کا جو دستور تھا اس کی وجہ سے جزوی چیزیں اصل سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی تھیں اور نظر محدود ہو جاتی تھی۔ ذاتی، شخصی، اور داخلی تنقیدوں سے اس قسم کا امکان ضرور ہے، کبھی کبھار یہ بھی ہوتا ہے کہ نقاد کی غیر معمولی شخصیت، اس کے شاندار اصول اور دلچسپ فقرے پڑھنے والے کو مرعوب کر لیتے ہیں۔ وہ نقاد کی عینک سے ہر چیز کو دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے (گو عام پڑھنے والوں کے لیے ایسے ذہنی رفیق بہتر ہیں۔ بجائے اس کے کہ وہ ادبی مزاج کا شکار ہوں) مگر اچھی تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے، وہ خود تخلیقی ہوتی ہے، وہ پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی، اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں کر سکتی، دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں ہے۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے تنقید اس کو واضح کر دیتی ہے، تنقید خلاصہ یا تنقیص نہیں ہے مگر اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے، یہ تخلیق پر عرف عام میں عمل جراحی بھی کرتی ہے مگر یہ عمل شاعرانہ طور پر ہوتا ہے اور اسی فضا کے اندر رونما ہوتا ہے۔

تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت

گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں، جو اس میں تفریح یا اقبال کے الفاظ میں "کوکنار کی لذّت" ڈھونڈتے ہیں۔ اگر وہ سطحی فرض کو نظر انداز کر دیں اور غور کریں تو انھیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں سے مدد لے۔ بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں، دیباچوں مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ہیں۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ہے۔ دیباچہ یا تعارف، کتاب یا صاحبِ کتاب کا تعارف کرتا ہے اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے، اس کی قدر و قیمت معین نہیں کرتا، متعین کرنے میں مدد دیتا ہے، مقدمہ اس سے ذرا ذرا آگے بڑھ جاتا ہے وہ قدر و قیمت متعین بھی کرتا ہے اور قولِ فیصل بھی پیش کر دیتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے۔ ان میں سے یقیناً بعض گمراہ کن ہوتا ہے۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعویٰ جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پُرفریب ہے مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر ہے اور یہ فریب مشرق و مغرب میں بہت عام ہے اس لیے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں، وہ تحسین Appreciation کے درجے میں آتی ہے، اس کی علیحدہ قدر و قیمت ہے مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ وہ تخلیق ہو جاتی ہے۔

رہا یہ سوال کہ جو نقاد شاعر نہیں ہوتے وہ شاعری کے متعلق کیا بتا سکتے ہیں یا خود ناولسٹ نہیں وہ ناول کے متعلق کیا رائے قائم کر سکتے ہیں؟ تو یہ سوال ایک غلط فہمی پر مبنی ہے۔ مولوی عبدالحق کے متعلق دنیا جانتی ہے کہ وہ شاعر نہیں لیکن یہ بات ان کے ایک اچھے نقاد ہونے میں خلل انداز نہیں ہے جگرؔ ایک اچھے شاعر ہیں مگر وہ ایک اچھے نقاد نہیں کہے جا سکتے، شاعری کے لیے ایک شیریں دیوانگی اور تنقید کے لیے ایک مقدس سنجیدگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ آرنلڈ نے اس کو High seriousness کہا ہے۔ کبھی کبھی یہ دونوں چیزیں ایک ہی شخص کے

یہاں مل جاتی ہیں۔ ہر اچھا شاعر ایک فنی شعور بھی رکھتا ہے مگر یہ فنی شعور اسے ادب کے دوسرے اصناف کی قدر و قیمت متعین کرنے میں چنداں مدد نہیں دیتا بلکہ ایک رکاوٹ بھی ثابت ہوتا ہے ایک شعبے کی طاقت دوسرے کی کمزوری ہو بھی جایا کرتی ہے، غزل کے شاعر اکثر نظم کی تعمیری صلاحیتوں کا اندازہ نہیں کر پاتے، اشاروں کے دلدادہ تفصیل اور صراحت اور وضاحت کے حسن کو نہیں دیکھ پاتے۔ جس گہرائی اور سپردگی کی تخلیق میں ضرورت ہوتی ہے، تنقید میں اس سے ابھرنا بھی ہوتا ہے۔ ہر فنکار کی شخصیت کے دو حصے ہوتے ہیں، ایک حصہ تجربہ حاصل کرتا ہے، دکھ بھوگتا ہے اور تکلیف اٹھاتا ہے یا راحت اور مسرت حاصل کرتا ہے دوسرا اس رنج و راحت کو ذرا بلندی سے دیکھ پائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے مگر اس سے نقاد کی اہمیت اور عظمت کم نہیں ہوتی اور مسلم ہو جاتی ہے۔ میر نے "نکات الشعرا" میں اپنا جو انتخاب کیا تھا وہ یقیناً ہر جگہ کلام کا بہترین انتخاب نہیں تھا، اس لیے یہ بات واضح ہے کہ نقاد شاعر نہ ہوتے ہوئے بھی اچھا نقاد ہو سکتا ہے، ہاں اس کے لیے سخن فہم ہونا ضروری ہے، اس کے لیے اس روح تک پہنچنا ضروری ہے جو شاعری کی ہے، اس کے یہاں اس وسیع ہمدردی کی، اس لچک دار ذہن کی، اس ہمہ گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعر کی فضا میں، شاعر کے ساتھ بلکہ کبھی اس سے بھی آگے پرواز کر سکے، فنکار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم نقاد فنکاروں کو صحیح معنوں میں فنکار بناتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے غلط نہیں کہا ہے کہ "جب تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو اکثر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔" ہڈسن نے تو اور صاف کہا ہے کہ سچی تنقید بھی چونکہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لیے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیقی ہے۔" اس لیے تنقیدی ادب سے اس وجہ سے بھڑکنا کہ وہ کتابوں کی جھک رکھتا ہے،" صحیح نہیں ہے۔ اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے۔

غرض تنقید کو دوسرے درجے کی چیز سمجھنا ایک بہت بڑی غلطی ہے۔ اچھی تنقید محض معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ،

ماہر نفسیات، ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔ تنقید ذہن میں روشنی کرتی ہے اور یہ روشنی اتنی ضروری ہے کہ بعض اوقات اس کی عدم موجودگی میں تخلیقی جوہر میں کسی شے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انیسویں صدی کے شروع کا زمانہ انگلستان میں کس قدر غیر معمولی تخلیقی پیداوار کا زمانہ تھا مگر آرنلڈ کے نزدیک یہ شاعری باوجود اس قدر خلاقی کے ذہن نہ رکھتی تھی، جانتی نہ تھی، اس کے بڑے بڑے شاعر تو تہی مغز تھے یا مبہم یا ان میں تنوع اور رنگارنگی کی کمی تھی۔ یہ بات ہماری شاعری پر بھی ایک بڑی حد تک صادق آتی ہے، ہمارا قدیم ادب مغز کم رکھتا ہے اس میں تنوع کی بھی کمی ہے مگر فن کے ایک خاص شعور کی وجہ سے یہ مبہم نہیں ہے، ہمارا جدید ادب اس کے مقابلہ میں مغز بھی رکھتا ہے اور زبان بھی اور تنوع بھی، مگر اس میں ابہام زیادہ ہے۔ پہلے چاشنی یا چٹخارے پر زور تھا، اب سنسنی پھیلانے یا چونکانے پر توجہ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اوّل تو ذہن زیادہ نمایاں نہیں ہے جذبہ زیادہ نمایاں ہے دوسرے ذہن میں روشنی کم ہے دھندلکا یا الجھن زیادہ (اس الجھن کے وجوہ اور ہیں، تنقید کی وجہ سے یہ الجھن نہیں) ذہن اور جذبے کے فرق پر ماہر نفسیات مسکرائیں گے مگر میں نے ان کو یہاں مستعار معنی میں استعمال کیا ہے ممکن ہے کچھ لوگ ہیرس کی طرح صرف جذبے ہی کو شاعری سمجھتے ہوں مگر میں فکر و جذبے کی ہم آہنگی کو ضروری جانتا ہوں۔ ادب میں علم اور علمیت کی کمی، اس علم میں تہذیب و تربیت کی کمی ہے یہاں محض کتابوں کا علم نہیں بلکہ زندگی اور کائنات کا علم مراد ہے۔ تنقیدی شعور کی طرف توجہ نہ کرنے اور ذوق کی صحت و اصلاح سے بے نیاز رہنے کی برکت ہے۔

ہر انسان میں حسن سے متاثر ہونے اور حسن کاری کا اثر قبول کرنے کی تھوڑی بہت صلاحیت ہوتی ہے مگر ہر شخص کا ذوق مہذب، پختہ اور رچا ہوا نہیں ہوتا۔ کچھ لوگوں کی ذہنی نشو و نما ان کی عمر کے ساتھ نہیں ہوتی، کچھ کو غمِ دوراں اس نشو و نما کا موقع نہیں دیتا، کچھ ادب میں سستا نشہ ڈھونڈھتے ہیں اور اس پر قانع ہو جاتے ہیں جس طرح کتنے ہی تن آسانی کی زندگی بسر کرتے ہیں اور "درد و داغ، و سوز و ساز و آرزو و جستجو" اقبال کے ابلیس کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی، مست قلندر، کہکشاں اور اس قسم کے دوسرے رسالوں کی مقبولیت کا

یہی راز ہے مگر یہاں میرا خطاب ان لوگوں سے نہیں ہے جو ادب میں بے ادبی کی تلاش کرتے ہیں، بلکہ ان سے جو ادب کے ذریعہ سے آلام روزگار کو آسان نہیں بناتے، آلام روزگار سے کش مکش کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں اور انسانیت اور زندگی کے امکانات کو بلند کرتے ہیں۔ یہ لوگ اچھے ادب سے محظوظ ہوتے ہیں۔ کسی ادبی شخصیت کے دوچار ہونے سے کسی ادبی کارنامے یا کسی ادبی فتح سے آشنا ہونے سے، انھیں مسرت حاصل ہوتی ہے لیکن ان کی اس مسرت اور خوشی میں تحسین اور تعریف کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ کسی دوسرے ادبی کارنامے سے دوچار ہونے پر یہ تحسین دوسرا رنگ اختیار کرلیتی ہے، اس تحسین میں توازن نہیں ہوتا، یہ گمراہ بھی ہوسکتی ہے۔ اس لیے ہر نئی دریافت کو اس کی جگہ دینا، ہر نئے سچ کو زندگی کی بڑی صداقت کے سانچے میں سمونا، جھوٹ کو پہچاننا جب وہ سچ کا قالب پہن کر سامنے آئے اور بھی ضروری ہوجاتا ہے۔ گویا تنقید ادیبوں اور ادب سے مسرت اور خیر و برکت حاصل کرنے والوں اور خود ادب کے لیے مشعل ہدایت ہے۔

تنقید کے منصب کو واضح کرنے کے بعد اب یہ دیکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کام کیا ہے؟ یہاں بھی ہمیں مشرق و مغرب کے سرمائے میں مختلف نظریے، سیکڑوں اقوال اور ہزاروں الگ الگ رجحان دکھائی دیتے ہیں۔ تنقید کا کام فیصلہ ہے، تنقید دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کردیتی ہے، تنقید وضاحت ہے، صراحت ہے، ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تشریح ہے، تحلیل ہے، تجزیہ ہے۔ تنقید قدریں نہیں متعین کرتی ہے، ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے، تنقید انصاف کرتی ہے ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست و بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ہر دور کی ابدیت اور ابدیت کی عصریت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام انجام دیتی ہے۔ وہ بت شکنی بھی کرتی ہے اور بت گری بھی تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے، موزونیت اور قرینے کا پتہ نہیں۔ یہ اور اس قسم کی بہت سی باتیں کہی جاسکتی ہیں اور ان میں سے کوئی بات غلط نہیں ہے۔ اگر اچھے نقادوں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ کچھ نقاد فیصلے کی طرف مائل رہے ہیں، کچھ تحلیل اور

تجزیے پر زور دیتے رہے ہیں، کچھ ترجمانی کا حق ادا کرتے رہے ہیں اور غیر جانبداری کی کوشش کرتے ہیں مگر ادب میں مستقل غیر جانبداری مشکل ہی نہیں قریب قریب ناممکن ہے۔ تنقید محض تصویر کے دونوں رُخ دکھانے کا نام نہیں ہے نہ اس میں آدمی مفاہمے یا مصالحت کی کوشش کرتا ہے اور محض "عیبش نیز بگو" سے عہدہ برآ ہوتا ہے، بلکہ دونوں پہلوؤں پر نظر رکھنے کے بعد کسی کی اہمیت کا اعتراف ضروری ہے۔ لفظی تنقید بھی تنقید کی معمولی قسم ہے، الفاظ کے اندر فن کا جو شعور اور فن میں حیات و کائنات کا جو احساس ہے وہ زیادہ ضروری ہے فاعلاتن فاعلات کی گردان اگرچہ تنقید نہیں ہے مگر اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ کوئی بھی اچھا نقاد عروض اور اس کے قواعد سے بے نیاز ہو سکتا ہے۔ ادب کا اچھا نقاد زبان کا بھی اچھا نبّاض ہوتا ہے، وہ نہ صرف عروض، روزمرہ اور محاورے سے واقف ہوتا ہے بلکہ یہ بھی جانتا ہے کہ بعض اوقات ان کی فرو گزاشت کے باوجود اچھی اور بڑی شاعری ممکن ہے۔ افسانہ نگاری میں اب بھی کچھ لوگ انشائے لطیف کی تلاش کرتے ہیں اور بیدی کی غیر معمولی فنی بلندی سے اسی لیے انکار کر دیتے ہیں، یہ صحیح نہیں۔ شاعری میں بھی رومی سے لے کر اقبال تک محض شاعری کو سب نے اپنے اوپر تہمت قرار دیا ہے۔ محض شاعری سے یہاں غالباً محض فن کی بہار مراد ہے، زبان کے اس علم کے بعد اسالیب کا علم بھی ضروری ہے اور ہر اسلوب میں خلوص، انفرادیت، بیان اور حسن بیان کے احساس میں زبان و بیان کے حسن سے آب و رنگ آسکتا ہے روح نہیں آسکتی۔ پہلی چیز مواد کی صحت یا واقعات کی صداقت ہے، اگر نقاد یہ علم نہیں رکھتا یا اس کا علم ناقص ہے تو اس کی بنیادیں ناقص ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید تنقیدوں میں بکثرت غلطیاں ناواقفیت یا غلط فہمی کی وجہ سے ملتی ہیں۔ نقاد محض واقعات تو بیان نہیں کرتا اس لیے وہ مسل بندی پر مجبور نہیں ہے اور تنقید ہرگز مسل بندی یا واقعات کی کھتونی نہیں ہے مگر واقعات کے صحیح بیان اور صحیح احساس کے بغیر، یعنی صحیح تاریخی شعور کے بغیر اس کا ہر قدم اسے ترکستان کی طرف لے جائے گا، نقاد کے لیے ضروری ہے کہ ماضی کے کسی کارنامے کا تجزیہ کرتے وقت وہ خود ماضی میں پہنچ جائے۔ ماضی سے منہ موڑ کر بیٹھنا کسی حال میں صحیح نہیں۔ جدید تنقید میں

پہلی کمزوری یہ ہے کہ وہ بعض واقعات کو نظر انداز یا مسخ کر دیتی ہے اور اپنے خلاف باتیں سننا گوارا نہیں کرتی۔ دوسری کمزوری یہ ہے کہ ماضی کا صحیح احساس نہیں رکھتی۔ اگرچہ ہمارے ادب میں ماضی پرستی بہت زیادہ رہی ہے اور برسوں شاعروں اور ادیبوں کے سامنے ایجاد کے بجائے تنقید، اپج کے بجائے رسمی اور روایتی اسلوب اور ادب کے بجائے فن، زیادہ اہم رہا ہے مگر اس کے معنی یہ نہ ہونا چاہئیں کہ ہم جلاپے کی ضد میں ماضی کے کارناموں سے بالکل بے نیازی برتیں، ترقی پسند تنقید میں شروع میں تبلیغ زیادہ تھی تنقید کم، اس لیے ماضی کی قدر کرنا اس نے اس وقت تک نہ سیکھا تھا، مگر اب جو تنقیدیں لکھی جارہی ہیں ان میں تاریخی شعور ارتقا کا لحاظ اور ماضی کا صحیح احساس ملتا ہے، اچھی تنقید محض کلاسیکل یا رومانی کے پھیر میں نہیں رہ سکتی وہ اس طرح تنگ قانون میں نہیں بٹ سکتی۔ کتنے ہی نقاد ادب بھی شاعروں اور ادیبوں کا تجزیہ اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان باتوں میں اپنے پیش روؤں سے علیحدہ ہیں، یہ ٹھیک ہے، مگر نا کافی ہے، یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ کس حد تک اس سرمایہ کے امین، اس روایت کے آئینہ دار اس مزاج کے مظہر ہیں، جو تہذیب و تمدن نے دیا ہے، وہ کس حد تک نئے اور کس حد تک پرانے ہیں، اور یہی نہیں ان کے نئے پن میں کس حد تک پرانا پن ہے۔ یعنی ان کی قدر و قیمت کا اندازہ محض ان کی جدت و ندرت سے نہیں، ان کی ادبیت سے بھی کرنا چاہیے اور ادبیت سے یہاں مراد اس ادبی معیار سے ہے جو اس عرصے میں بن چکا ہے۔ اقبال کی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی، اقبال کی شمع و شاعر میں یا بال جبریل کی غزلوں میں ہمیں نئے خیالات ملتے ہیں، مگر یہ نئے خیالات اس شعریت کے ساتھ ملتے ہیں جو مانوس ہے اور مقررہ سانچوں کے مطابق، یعنی اقبال جدید ہیں مگر ان کی جدت انھیں قدیم شعریت سے بے پروا نہیں کرتی، جس بادہ و ساغر کے پردہ میں مشاہدۂ حق بیان ہوتا تھا اس کو مشاہدۂ حیات کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اقبال باوجود جدت کے محض باغی نہیں ہیں، نہ حالی محض باغی ہیں۔ دونوں ایک نئی روایت ضرور قائم کرتے ہیں، مگر یہ روایت جبر سے زیادہ اختیار اور ترک سے زیادہ توسیع اور اضافے کی ہے۔ حالی اور اقبال

بجنوری اور عظمت اللہ خاں سے اس لیے بلند ہیں کہ وہ اپنے دور کی آواز ہونے کے باوجود ماضی سے اتنے بیگانہ نہیں ہیں، نہ اتنے انتہا پسند ہیں۔ نہ اس قدر exclusive کلیم الدین بہت سے نقادوں سے زیادہ نئی باتیں، سوچی ہوئی باتیں اور خیال آفریں باتیں کرتے ہیں، مگر ان کی تنقید اور بلند ہوتی اگر وہ اپنے قدیم سرمایے سے اس قدر بیزار نہ ہوتے اور ان کے یہاں تاریخ اور ادب کے تسلسل کا شعور اور زیادہ نمایاں ہوتا اور ان کی تنقید گلستاں میں کانٹوں کی تلاش نہ بن جاتی۔

مگر ماضی کا احساس اور چیز ہے اور ماضی کا پابند ہونا اور چیز۔ اگر نقاد محض روایات کا احترام کرتا ہے، محض لکیر کا فقیر ہے، محض بیسویں صدی کے ذہن کو سترھویں صدی کی طرف لے جانا چاہتا ہے، تو وہ اپنے مقام سے گر جائے گا۔ ماضی کا احساس اور ماضی کے دھندلکے میں ایک ادبی تسلسل کا جلوہ بھی اسے تجربے، انوکھے پن، نئے پن اور اپج سے بے نیاز نہیں کر سکتا۔ آزاد شاعری کی ضرورت کیا ہے، نظم کافی ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ خود نظم کی کیا ضرورت ہے، غزل میں کیا برائی ہے! آخر کرے کی ترتیب کے لیے جب کوئی ایک طریقہ نہیں ہے، جب حسن دائروں میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے اور سیدھی لکیروں میں بھی، جب مصور کاغذ پر اپنا عکس ذہن سیکڑوں طریقوں سے اتار سکتا ہے تو الفاظ کی ترتیب و موزونیت کا ایک ہی سانچہ کیوں نہ ہو، کیوں ہر خیال کے لیے ضروری ہو کہ وہ قافیہ کی تنگنائے سے گزرنے کے لیے اپنے آپ کو سکیڑ سکے، کیوں ایک خیال تک پہنچنے کے لیے کئی مصرعوں کو عبور کرنا پڑے حالی نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ شاعری کے لیے قافیہ و ردلیف ضروری نہیں صرف وزن ضروری ہے اس لیے ہر تجربے پر یہ اعتراض کہ وہ کیوں کیا گیا صحیح نہیں۔ تجربہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مانوس سانچوں سے لوگ مطمئن نہیں ہیں۔ تجربہ حسن کو محدود نہیں رہنے دیتا، تجربہ نئے حسن کو آشکار کر کے ذہن کو وسیع کرتا ہے۔ ہر ادب میں تجربے ضروری ہیں، مگر تجربوں کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ صرف نئے فارم میں ظاہر ہوں، نئے موضوعات، نئے تصورات، نئے عنوانات میں بھی ظاہر ہونے چاہئیں۔ ہر اچھے نقاد کے لیے پرانے پن کی طرح اس نئے پن کا احترام بھی ضروری ہے، اس کے جاننے کی خواہش کو کبھی مردہ نہ ہونا

چاہیے۔ مداوا میں نئی شاعری پر جو تنقید کی گئی تھی اس میں سب سے زیادہ قابل اعتراض نئے پن سے اس قدر بیزاری تھی اور مانوس راہوں سے اس قدر اندھی محبت اور اس کی سطحیت۔ نقاد اور بیجاری دو الگ مخلوق ہیں، نقاد بجاری نہیں ہوتا نہ وہ محتسب یا کوتوال ہوتا ہے۔ اس دور کی نظموں یا افسانوں پر یہ اعتراض کہ ان میں تلخی کیوں؟ اس میں مسکراہٹ یا امید پروری کیوں نہیں، ان کے لکھنے والے جنسی بھوک کے کیوں شکار ہیں، یہ روتے کیوں ہیں ہنستے کیوں نہیں، ان میں کلبیت کیوں ہوگئی ہے، ظاہر کرتا ہے کہ معترض اس دور کے مخصوص مسائل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے، اس دور کی ایک خصوصیت میں ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہتا ہوں۔

پہلے جنگ اس طرح سے ہوتی تھی کہ پیشہ ور سپاہی لڑتے تھے، یا ان کے سردار باہم زور آزمائی کرتے تھے، سردار کی شکست پر یا فوج کی ہار جیت پر لڑائی فیصل ہو جاتی تھی۔ سب لوگوں کا کام لڑنا نہیں تھا، نہ سب کا حسن سے محظوظ ہونا، کچھ لوگ چاندنی، سبزے، حسن اور عورت سے لطف اٹھانے کے لیے پیدا ہوتے تھے، کچھ ہل جوتنے، قرضہ ادا کرنے اور بھیڑ بکری کی طرح زندگی بسر کرنے کے لیے، اب صلح و جنگ کے پیمانے بدل گئے ہیں، لڑائی سب کی ہوتی ہے صلح بھی سب کے لیے چرچل انگلستان کا بچانے والا تھا، مگر صلح ہوتے ہی عوام نے اسے دودھ کی مکھی کی طرح پھینک دیا۔ جنگ نے دکھا دیا ہے کہ ہر خواب کی تعبیر ممکن ہے اور ہر جھونپڑا محل بن سکتا ہے اس نے خوابوں کو اور رنگین اور ناکامیوں کو اور تلخ بنا دیا ہے، اس نے تعمیر و تخریب دونوں کے پیمانے بدل دیے ہیں، داغِ حسرتِ دل کا شمار زیادہ ہوگیا ہے اس کا اثر ادب پر پڑنا قدرتی ہے اور کوئی نقاد اس سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔

قدیم تنقید ہر شاعر کو علیحدہ علیحدہ دیکھتی تھی۔ یہ یاسیات کا امام ہے، یہ رجائیت کا پیغمبر، یہ صوفی ہے، یہ دنیا دار، ذاتی حالات اور شخصی تجربات کا تذکرہ ہوتا تھا۔ شخصیت کا احساس بھی موجود تھا مگر ماحول کس حد تک تخلیقی کارناموں کو متاثر کرتا ہے، شخصیت میں کیسے چھپ چھپ کر ظاہر ہوتا ہے کیسے کیسے عجیب و غریب راستوں سے فن میں راہ پاتا ہے، اس کی اسے خبر نہ تھی۔ جدید تنقید نے

خارجیت، واقعیت، سماجی شعور، تمدنی تنقید جیسی اصطلاحوں کو عام کیا ہے، اس نے جزئیات کی مصوری سے کل کے احساسات تک رہنمائی کی ہے، اس نے جذبات کی پرچھائیوں کو فکر کی روشنی دی ہے، ادب کو اس روشنی کی ضرورت تھی۔ حالی کی شاعری کو غدر اور سر سید کی تحریک سے علیحدہ کرکے دیکھیے تو بے روح نظر آئے گی، اور اس کی عظمت کا راز سمجھ میں نہ آسکے گا، چکبست اور اقبال اور موجودہ ترقی پسند شعرا میں اور پریم چند اور ان کے مقلدوں میں جو فرق ہے وہ ماحول کے احساس کے بغیر سمجھ میں نہ آسکتا، تنقید کا کام اس کی وجہ سے اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اسے فنکار کی شخصیت کو سمجھنا اس کے اپنے تجربات کا تجزیہ کرنا ہے پھر اس کے عناصر کو ماحول کی روشنی میں دیکھنا ہے تب جاکر صحیح ادبی بصیرت حاصل ہوسکتی ہے، اسی وقت فانی کی قنوطیت اور جدید شعرا کی مایوسی، اداسی، تلخی، بیزاری بلکہ موت کی آرزو سمجھ میں آسکتی ہے۔

نقاد اپنے دور کو سمجھتا ہو اور دوسرے دوروں سے واقف ہو تو بھی اس کے لیے ایک خطرہ باقی رہ جاتا ہے وہ آسانی سے فلسفے، سیاست یا نفسیات کی آغوش میں پہنچ سکتا ہے۔ آرنلڈ نے جب ادب کے لیے قدریں متعین کرنا چاہیں تو ان کو عام کرنے کے لیے اپنے دور کے گم کردہ راہ لوگوں کے خلاف بھی جہاد کرنا پڑا۔ وہ جہاد کامیاب ہوا یا نہیں، مگر آرنلڈ کے لکھنے سے ادب کی محرومی آشکارا ہوگئی۔ یہ خطرہ صرف معلمِ اخلاق کو ہی نہیں سیاست کے علمبرداروں کو بھی ہے۔ تنقید کو سیاست کی غلامی نہیں کرنی چاہیے، سیاست کا ساتھ دینا چاہیے، اس کی رفاقت کرنی چاہیے۔ اسی طرح تنقید نفسیات کی دلدل میں بھی گرفتار نہیں ہوسکتی نفسیات کا علم ہمارے لیے بڑا مفید ہے مگر وہ بڑا پُرفریب بھی ہے، وہ اس آئینے کی طرح ہے جو بڑی چیزوں کو چھوٹا اور چھوٹی چیزوں کو بڑا کر دیتا ہے، چہروں کو چپٹا اور لمبوترا بنا دیتا ہے، وہ رائی کو پہاڑ کرکے دکھاتا ہے، وہ ایک گرہ کھولتا ہے مگر سیکڑوں ڈال دیتا ہے، نفسیاتی تنقید ہلدی کی گرہ لے کر پنساری بن بیٹھی ہے، یہ سائنس ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور سائنس کے بعض حربے بھی مستعار لیتی ہے مگر ابھی سائنس نہیں بن سکی۔ اسی لیے میں نفسیاتی شعور کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے موجودہ نفسیاتی

تنقید کو گمراہ کن سمجھتا ہوں ـــ ابھی تک نفسیات کے پیمانے سمندر کو کوزے میں بھرنے کی کوششیں ہیں۔

غرض نقاد محض فلسفی یا مبلغ یا ماہر نفسیات نہیں ہوتا، وہ صاحب نظر ہوتا ہے وہ بقول رچرڈس کے ذہن کے ساتھ وہی عمل کرتا ہے جو ڈاکٹر جسم کے ساتھ، وہ قدروں کا خالق، برتنے والا اور پھیلانے والا ہے قدروں کے خالق کی حیثیت سے وہ قدروں کے برتنے کے تماشے کو ذرا بلندی سے بھی دیکھ سکتا ہے اور برتنے والے کی حیثیت سے وہ محض پھیلانے والے (یا مبلغ) سے اونچا مقام رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اس کی تبلیغ دوسرے کی تبلیغ سے بہتر ہوتی ہے، اس میں زیادہ ادبیت ہوتی ہے۔

یہ واضح کرنے کے بعد کہ تنقید میں روایت اور بغاوت، ماضی و حال، ماحول اور انفرادیت، فن اور فلسفہ میں توازن قائم کرنا ہوتا ہے، اتنا اور کہنا ضروری ہے کہ کچھ نقادوں نے اس توازن کو قربان کرکے بھی اہمیت حاصل کی ہے۔ شیفتہ اپنے دور کے بڑے اچھے نقاد تھے، وہ کلاسیکل ضبط و نظم کے قائل تھے اور ادب کو فن شریف سمجھتے تھے، عوام سے انھیں سروکار نہ تھا، نظیر کو نظر انداز کرکے انھوں نے اپنا نقصان کیا مگر ان کی اہمیت کا اعتراف بھی ضروری ہے۔ وہ حالی سے پہلے نقادوں میں سب سے اچھا تنقیدی شعور رکھتے تھے اور ان کا "گلشن بے خار" اپنے زمانہ کا بہترین کارنامہ ہے۔ عظمت اللہ خاں نے نئے پن کے جوش میں یہاں تک کہہ دیا۔ "غزل کی گردن بے تکلف ماردینی چاہیے۔" اس وجہ سے ان کا درجہ زیادہ بلند نہ ہو سکا۔ مگر نئے راستے پر چلنے والوں میں پھر بھی ان کا بڑا درجہ ہے لیکن ان سے بھی بڑا درجہ ان لوگوں کا ہے جنھوں نے اپنا توازن ذہنی قائم رکھا، جن کا ایک قدم یہاں ہے اور ایک وہاں، جو اپنے زمانے کے بھی ہیں اور ہر زمانے کے بھی، یعنی جو آفاقی ذہن رکھتے ہیں۔

اب صرف سوال یہ رہ جاتا ہے کہ آیا تنقید کے لیے کوئی ایک جامع اصطلاح وضع کی جا سکتی ہے یا نہیں، میرے خیال میں اس کے لیے پرکھ کا لفظ سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں تعارف، ترجمانی اور فیصلہ سب آجاتے ہیں۔ پرکھ کے

لفظ کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایک معیار یا کسوٹی آتی ہے۔ نقاد کے ذہن میں ایک
ایسا معیار ضروری ہے، پرکھنے اور تولنے کے لیے ترجمانی اور تجزیہ ضروری ہے، مبصر
یا پارکھ اپنا فیصلہ منوانے کے درپے نہیں رہتا اور تمام نقاد اس بات سے متفق ہیں
کہ نقاد کو بھی آمر نہیں ہونا چاہیے، ایلیٹ کہتا ہے کہ "اہم معاملات میں نقاد کو
زبردستی نہیں کرنی چاہیے اور نہ اسے اچھے یا برے کا فیصلہ (جھٹ سے) صادر
کرنا چاہیے، اسے صرف وضاحت کرنی چاہیے اور پڑھنے والا خود ہی ایک صحیح نتیجے
پر پہنچ جائے گا۔" نقاد جب کسی کا تعارف کرتا ہے تو اس کا تعارف کسی نقیب کی پکار
نہیں ہوتا ایک سیاح کی دریافت ہوتا ہے نقاد بھی اپنی دنیا کا کولمبس ہے، وہ پڑھنے
والے کو ایک ہی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حسن اس نے دریافت کیا ہے۔ ہر
تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے، تعارف کو اعلان نہ ہونا چاہیے اور نہ ترجمانی کو فلسفہ
نقاد کو ترجمانی کے فرض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہونے کے لیے خارجیت سیکھنی چاہیے۔
خارجیت کو بعض لوگ اخلاق کی بنیاد کہتے ہیں، اگر نقاد مصنف کو یہ موقع دیتا ہے
کہ وہ اس کی آواز سے بولے اور اس کے قلم سے لکھے، اسے تھوڑی دیر کے لیے
اپنے اندر سما جانے دے اور اس طرح اس کے ساتھ انصاف کرے تو وہ اچھا نقاد
ہے۔ سائنس ہمیں ایک بڑی حد تک یہ خارجیت سکھاتی ہے اس لیے نقاد کو
سائنٹیفک اصولوں سے مدد لینی چاہیے۔ اس ترجمانی کے لیے بعض اوقات اپنے
خلاف بھی بولنا پڑتا ہے اس میں "ہونا چاہیے" کو تھوڑی دیر کے لیے "ہے" کی خاطر
پس پشت بھی ڈالنا پڑتا ہے۔ اس مرحلے سے گزرنے کے بعد نقاد کو حق حاصل
ہے کہ وہ "چاہیے" پر بھی اصرار کرے، مثلاً عصمت چغتائی کے بہت سے افسانوں
میں جنسی میلان ہی نہیں، جنسی کجروی بھی ہے، ان کے افسانے بقول بطرس کے
جسم کی پکار ہیں اور ان کا مرقع دوزخی، باوجود اپنی بے مثل حقیقت نگاری کے کچھ
مریض سا ہے مگر اس کے باوجود عصمت کی بے مثل حقیقت نگاری
خلاقی کردار نگاری، فنی پختگی، زبان پر قدرت، اپنے ماحول سے واقفیت اور ادبیت
میں کلام نہیں۔ ان کی اتنی خوبیوں کو تسلیم کرنے کے بعد ان پر اعتراض کرنے کا حق
پہنچتا ہے، نقاد معلم اخلاق بھی ہوتا ہے مگر محض معلم اخلاق نہیں ہوتا، وہ جج بھی ہوتا

ہے مگر محض جج نہیں۔ وہ مبصر یا پارکھ ہوتا ہے۔ تنقید میں بھی جوش اور جذبے کی ضرورت ہے مگر بری تنقید محض جوشیلی یا جذباتی ہوتی ہے، اچھی تنقید میں جذبے کو ایک نازک، پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے۔ اسی لیے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی، محض خامیوں کو یا کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی وہ بلندیوں کو دیکھتی ہے اور یہ اندازہ لگاتی ہے کہ یہ بلندی کیسی ہے، حالی کے الفاظ میں وہ حیرت انگیز جلوؤں کا پتہ لگاتی ہے وہ پستی کا احساس رکھتی ہے مگر پست نہیں ہوتی، وہ میر کے اشعار میں امرد پرستی کی طرف اشارے دیکھ کر میر کے مزاج اور تحت الشعور کی ادھیڑ بن میں کھو نہیں جاتی، شاعر کی بلندیوں پر بھی نظر رکھتی ہے، اچھا نقاد پڑھنے والے کو شاعر سے شاعری کی طرف لے جاتا ہے، معمولی نقاد شاعر میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اردو میں بھی اب تک خواص و عوام دوسرے کی رائے کے پابند ہوتے ہیں، وہ ہر فیصلے کو آنکھ بند کر کے قبول کر لیتے ہیں، اس میں ہیرو پرستی کے علاوہ ذہنی کاہلی بھی شامل ہے، اسی لیے تصویر کے دو رخ دیکھنے کی تکلیف نہیں گوارہ کرتے۔ ایک رخ، ایک فیصلہ ایک فارمولا انھیں مطمئن کر دیتا ہے، وہ ہر چیز کو پرکھنے کی تکلیف نہیں گوارہ کرتے۔ پارکھ بننے کے لیے بڑے ضبط و نظم، بڑے ریاض اور رسا ذہن کی ضرورت ہے، جب ہی تو اردو تنقید میں مبلغ اور نقیب بہت ہیں، پارکھ اور مبصر کم۔

احتشام حسین

سید احتشام حسین (۱۹۱۲ء - ۱۹۷۲ء) ضلع اعظم گڑھ کے ایک گاؤں ماہُل میں پیدا ہوئے، ان کے والد کے انتقال کے بعد ان کے چچا حکیم سید ابو بخش نے ان کو تعلیم دلوائی، سید احتشام کے گھر میں مذہبی ماحول تھا، قرآن خوانی اور مرثیہ خوانی میں سب حصہ لیتے تھے، ۱۹۳۵ء میں انھوں نے میٹرک امتیاز کے ساتھ پاس کیا، ۱۹۳۴ء میں بی۔ اے میں اوّل آگئے، ۱۹۳۶ء میں ایم۔ اے اردو الہ آباد یونی ورسٹی سے کر کے وکٹوریہ گولڈن جوبلی میڈل حاصل کیا اور اسی سال لکھنؤ یونی ورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے، ۱۹۶۱ء میں الہ آباد یونی ورسٹی میں پروفیسر ہو گئے، ۱۹۵۲ء میں راک فیلر فاؤنڈیشن کی طرف سے یورپ اور امریکہ گئے، موصوف ترقی پسند تحریک کے علمبردار تھے، انھوں نے سول نافرمانی کی تحریک میں حصہ لیا۔

دورانِ تعلیم افسانے، ڈرامے، نظمیں اور مقالے لکھتے تھے، ان کی محبوب صنف تنقید تھی، مارکسی تنقید کے موئدین میں رہنمایانہ حیثیت حاصل رہی، اردو کے علاوہ انگریزی اور ہندی میں بھی لکھتے رہے۔

تصانیف و تالیف :

(۱) روایت اور بغاوت، (۲) ادب اور سماج، (۳) تنقید اور عملی تنقید، (۴) تنقیدی جائزے، (۵) ادب اور تنقید، (۶) ذوق ادب اور شعور، (۷) عکس اور آئینے، (۸) افکار و مسائل، (۹) اعتبار نظر، (۱۰) جدید ادب، منظر اور پس منظر، (۱۱) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، (۱۲) اردو لسانیات کا خاکہ، (۱۳) جوش ملیح آبادی، (۱۴) تنقیدی نظریات (حصہ اوّل و دوم)، (۱۵) ساحل اور سمندر (سفرنامہ)

سید احتشام حسین

اصولِ تنقید

علوم و فنون کی پیدائش اور ان کی ابتدا کی جستجو، انسان کو تاریخ کے ان دھندلکوں میں لے جاتی ہے، جہاں ذہن کے لیے راستہ صاف نہیں ہوتا، اصول اور ضوابط رہنمائی نہیں کرتے اور قیاس یا ناقص علم کی روشنی صرف اتنا بتاتی ہے کہ کشاکشِ حیات نے نہ صرف انسانوں کو حیوانوں سے متاثر کیا، بلکہ انھیں ایسا سوچنے سمجھنے اور ترقی کرنے والا دماغ بخشا جس میں علوم و فنون نے ابتدا ًجنم لیا، زبان تھی لیکن قواعد کا پتہ نہ تھا، رقص کا وجود نہ تھا لیکن وجدان اور شدید اظہارِ جذبات سے آگے اس کے لیے کسی قسم کے اصول وضع نہیں ہوئے تھے، معمولی اقتصادی اور معاشی ضروریات تھیں لیکن ان علوم کی تدوین نہیں ہوئی تھی جس سے پیداوار اور تقسیم کے تناسب، سرمایہ، اجرت اور منافع کے تعلق کا پتہ چلتا، بس عمل کی زندگی میں علوم و فنون پیدا ہو گئے تھے، زندگی کی پیچیدگی کے ساتھ ان کی ترقی بھی ہو رہی تھی، لیکن اصول و قواعد مرتب نہیں ہوئے تھے۔ اس کی نوبت اس وقت آئی جب عمل کرتے کرتے صداقتوں کا یقین ہونے لگا اور ہر حال میں خاص قسم کے واقعات سے خاص قسم کے نتائج رونما ہونے اور خاص قسم کے تجربات سے خاص قسم کے جذبات اور تاثرات وابستہ نظر آنے لگے، یوں دیکھا جائے تو اصول و ضوابط اور قواعد کی گفتگو کرنے سے پہلے علوم کی پیدائش اور ان حالات کا جائزہ لینا ضروری ہے جن میں ان کی تخلیق ہوئی اور ان کے ارتقا کے لیے صورتیں پیدا ہوئیں کسی قسم کے اصول کا تذکرہ بعد کے بنے بنائے قاعدوں کی روشنی میں کرنا اور ان تاریخی

پیچیدگیوں کو نظر انداز کر دینا جن میں اصولوں کی تدوین کرنے والوں نے انھیں مرتب کیا ہوگا، تاریخ اور فلسفہ دونوں کے نقطۂ نظر سے غلطی ہوگی۔ اگر اصول و ضوابط میں عہد بہ عہد تبدیلیاں نہ ہوتی رہتیں اور ان تبدیلیوں میں چند مخصوص معاشی، معاشرتی اور تاریخی حقیقتوں کا ہاتھ نہ ہوتا تو البتہ یہ ممکن تھا کہ اصولوں کو محض خیال کی روشنی میں دیکھا جائے جہاں زمان و مکان کے اثرات کام کر رہے ہوں، پھر بھی نہیں اگر تاریخ تمدن کا مطالعہ کیا جائے تو ان تمام علوم و فنون کی ترقی، تنزلی اور ہر دل عزیزی اور بے وقعتی میں ایک مشترک قسم کی حقیقت نظر آئے گی جن سے تمدن عبارت ہے، تعمیر و تخریب، شکست و ریخت اور ترمیم و تنسیخ کا عمل اصولوں کو بھی کبھی ایک حالت پر قائم نہیں رہنے دیتا اور تغیر کا یہ عمل اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ انسانی سماج کے تغیرات علوم و فنون میں بھی تغیر لاتے ہیں، ان میں تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اصولِ نقد کا مطالعہ کرتے ہوئے ان مبادیات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

تنقید منطق کی طرح ہر علم و فن کی تشکیل و تعمیر میں شریک ہے، بلکہ وجدان اور جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے تنقید وہاں پہنچتی ہے وہ رنگ و بو اور کیف و کم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے تعینی میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس طرح تنقید کے سلسلے میں جب اصولوں کی گفتگو کی جائے تو طبعی اور اکتسابی علوم کے علاوہ ایک اور ایسے علم یا جس سے کام لینے کی ضرورت پڑے گی جو ان علوم کے منافی نہ ہوتے ہوئے بھی ان سب سے بڑھ کر کوئی بات ایسی بتا سکے جس سے فیصلے میں مدد ملے۔ ممکن ہے وہ کئی علوم کے امتزاج کا نتیجہ ہو اور ممکن ہے کسی علم کے ساز کا کوئی ایسا تار ہو جس پر جستجوئے حقیقت کے بحرانی اضطراب میں اچانک کسی نقاد کی انگلی پڑ گئی ہو۔ ایسی حالت میں نقاد کے الفاظ اور اس کا فیصلہ بالکل عجیب نظر آئیں گے لیکن حقیقتاً وہ زمان و مکان میں پیدا ہونے والی تغیر پذیر حقیقت کا پرتو ہوں گے اس طرح ادبی اور فنی کارناموں کے متعلق کبھی کبھی اتنے متضاد، متخالف اور مختلف فیصلے نظر آتے ہیں جن سے تنقید کی قدریں بالکل مشکوک ہو کر رہ جاتی

ہیں اس وقت یہی خیال ہوتا ہے کہ اصول وغیرہ کچھ نہیں اپنے ذوق اور اپنی پسند کی بات ہے اور اگر ذوق یا پسند کے لیے سانچے بنائے گئے تو وجدان، شعور اور لاشعور کی اس دنیا میں جانا پڑے گا جہاں ناپ تول کے معمولی سانچے کام نہیں آسکتے لیکن ایسا ہوتا نہیں۔ جب کسی ادیب، شاعر، فن کار یا کسی ادبی اور فنی کارنامے کے متعلق رائیوں میں اختلاف ہوتا ہے تو مختلف رائیں دینے والے اسے انفرادی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا مسئلہ سمجھ کر خاموش نہیں رہ جاتے بلکہ ایک دوسرے پر حملے کرتے ہیں بد ذوق اور کور ذوق بتاتے ہیں، جاہل اور "ناآشنائے راز سخن" کہتے ہیں اور "اصولی" بحثیں شروع ہو جاتی ہیں، گویا فیصلے انفرادیت کے تابع نہیں رہ جاتے بلکہ ان میں بعض ایسی مشترک قدروں کی تلاش ہوتی ہے جن پر اگر تمام لوگ نہیں تو کچھ ہی لوگ متفق ہو جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی ہر دور میں ادبی اقدار کی گفتگو زبانوں پر رہی ہے اور آج جب سائنس اور منضبط علوم کا زمانہ ہے، تنقید دقیق ترین فن بن گئی ہے اور جہاں بہت سے لوگ اب بھی نقد و نظر کو اپنی انفرادی اور ذاتی پسند کا نتیجہ قرار دیتے ہیں وہاں ایسے لوگ بھی ملتے ہیں جو اسے سائنس کی طرح یقینی اور اور باقاعدہ سمجھتے ہیں اس لیے اصول سازی کی دشواریوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے بھی اصول نقد کے موضوع پر غور کرنا یکسر بے نتیجہ نہ ہوگا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف زبانوں میں اصول تنقید پر برابر کتابیں اور مضامین لکھے جاتے رہے ہیں غالباً ان میں کم ایسی کتابیں ہوں گی جن میں یکسانیت پائی جاتی ہو، جن میں کامل اتفاق رائے پایا جاتا ہو، جن میں اصولِ نقد بیان کرنے کی حد تک اتفاق پائے جانے کے باوجود رائیں بالکل مختلف نہ ہوں، اور یہی نہیں نتیجے بھی مختلف نہ نکلیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا اصولِ تنقید معین کرنے والے ایک ہی مقصد کی جانب گامزن بھی ہوتے ہیں یا بہت سی انفرادی، سماجی اور دوسری وجہوں سے ان کے ذہن میں نتیجہ پہلے سے موجود ہوتا ہے بعد میں صرف دلیلیں فراہم کی جاتی ہیں؟ مقصد معین ہو چکتا ہے بعد میں اسی مقصد کے مطابق توضیحیں پیش کی جاتی ہیں یا اس کے برعکس ہوتا ہے؟

اصول اگر ہوا میں بنتے ہوتے تو کوئی دشواری نہ ہوتی۔ اگر ان کے بنانے والے

سماجی زندگی سے بے نیاز ہوتے تو مشکلوں کا سامنا نہ کرنا پڑتا لیکن حقیقت یہ ہے کہ جس طرح ادب زندگی کی کش مکش کے اظہار کے طور پر پیدا ہوتا ہے اسی طرح تنقید بھی صرف ادب پیدا کرنے والوں کے احساسات اور تجربات کی توضیح کے پابند نہیں ہوتی بلکہ اسی کے ساتھ خود تنقید کرنے والے کے سماجی ماحول اور ذہنی افتاد کی مظہر ہوتی ہے۔ نقاد کو فکر کے دو کرّوں میں سے ہوکر گزرنا پڑتا ہے! ایک وہ کرہ جس کی تخلیق ادیب نے کی ہے اور دوسرا وہ جس نے نقاد کی نظر بنائی ہے۔ ان دونوں کرّوں کی زندگی، رنگ و روپ اور آب و ہوا میں مماثلت بھی ہوسکتی ہے اور مخالفت بھی۔ بعد زمانی بھی ہوسکتا ہے اور بعد مکانی بھی۔ نقاد کا دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ اس کا فیصلہ یک طرفہ اور غلط نہ ہو۔ اصولِ نقد بتاتے وقت اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے۔

اصولِ تنقید تو ہر زمانے میں بنتے، بدلتے اور بگڑتے رہتے ہیں لیکن ایک بھدی اور سطحی شکل میں تنقید کا ادب کے ساتھ ہی پایا جانا ضروری ہے کیونکہ انتخاب، ترتیب تعمیر، مواد اور صورت میں توازن قائم کرنے کی ضرورت ادیب کو بھی ہوتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کسی خاص مثال کی ضرورت نہیں ہے مگر اس سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ البتہ اہم ہے۔ ادیب کے ذہن میں بھی تعمیر، ترتیب اور انتخاب واقعات کے متعلق اصول و قواعد کی موجودگی نقاد کے کام کو اور زیادہ مشکل بناتی ہے۔ ایک عام مطالعہ کرنے والا ان باتوں سے بالکل پریشان نہیں ہوتا لیکن نقاد کی تعریف ہی یہ کی گئی ہے کہ وہ ایسا پڑھنے والا ہے جو سمجھتا بھی ہے، اس لیے کم سے کم اس کے لیے یہ تو ضروری ہوجاتا ہے کہ وہ ادیب کی ذہنی ساخت، افتادِ مزاج اور فلسفہ حیات سے واقف ہو۔ پہلی ہی منزل یعنی کسی کتاب یا مصنف کا سمجھنا پوری طرح اسی بات پر مبنی ہے اور اگر اس کا کام صرف اتنا ہی ہوتا کہ وہ مصنف کے موضوع کو سمجھ لے تو بھی اس کی راہ میں بہت سی چیزیں حائل ہوتیں لیکن اس کو ادب کے ساتھ بھی انصاف کرنا ہے، جمہور کے دلوں میں دبے ہوئے پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے شعور کو ابھارنا اور رستہ دکھانا بھی ہے۔ ایک عام مطالعہ کرنے والا ایک کتاب کو مبہم طور پر پسند کرلیتا ہے یا پڑھنے کے بعد بے کیفی سی محسوس کرتا ہے

اگر کوئی نقاد اس کی مسرت یا بے کیفی کی تشریح کر کے اسے بتائے اور اتفاقاً وہ تشریح خود پڑھنے والے کے مبہم جذبے سے مطابقت بھی رکھے تو اس کی خوشی کی کوئی انتہا نہ ہوگی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ عام پڑھنے والا نقاد کی بحث اور تجزیے کے بعد اپنی رائے بدل دے۔ بہر حال نقاد فن کار سے مختلف ہوتے ہوئے بھی فنی کارنامے کے حسین اور پُر اثر پہلو کو نمایاں کرنے میں فنکار کا شریک بن جاتا ہے ضرورت کے وقت وہ ان نقائص اور عیوب کو بھی روشن کر دکھاتا ہے جن سے وہ پڑھنے والوں کو بچانا چاہتا ہے۔ عام پڑھنے والے اور نقاد میں یہ فرق ہوتا ہے کہ نقاد پسندیدگی اور ناپسندیدگی کی تشریح بھی کرسکتا ہے اور وجہیں بھی بیان کرسکتا ہے، عام مطالعہ کرنے والا نتیجہ کے لحاظ سے نقاد کے ہم نوا ہوتے ہوئے بھی صرف اپنے وجدان پر بھروسہ کرتا ہے۔

یہاں پہنچ کر اصل مسئلہ کے حدود شروع ہو جاتے ہیں۔ اس مضمون میں صرف چند پہلوؤں کو پیش نظر رکھا جائے گا اور وہ یہ ہیں کہ اصولِ تنقید بنانے والوں کے سامنے کیا ایک ہی مقصد ہوتا ہے؟ اور اس مقصد تک پہنچنے کے لیے کن کن باتوں کا جائزہ لینا پڑتا ہے اور آخری بات یہ کہ اس جائزہ سے کچھ اصول مرتب کیے جا سکتے ہیں یا نہیں؟

جہاں تک مقصد کا تعلق ہے اس کے واضح ہونے پر تنقید کی ساری عمارت کھڑی کی جا سکتی ہے۔ اگر یہ بات نقاد ظاہر کر دے کہ وہ ادیب یا شاعر سے کیا چاہتا ہے، یا وہ اپنا کیا فرض قرار دیتا ہے تو اس کی راہوں کو معین کرنا، یا اس کے اصولوں کو سمجھنا کچھ مشکل نہیں رہ جاتا، لیکن اس کا واضح کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے، نقاد کو کبھی کبھی خود خبر نہیں ہوتی کہ وہ ایک خاص راستہ پر کیوں چل رہا ہے بعض اوقات فنکار کی شخصیت کا جادو ہی اسے اس طرح بے بس کر دیتا ہے کہ وہ اپنی راہ معین نہیں کر سکتا، بلکہ فنکار کی بنائی ہوئی راہوں پر چل کھڑا ہوتا ہے، یوں اس کا کوئی واضح مقصد نگاہوں کے سامنے نہیں آتا۔ اگر مختلف قسم کے نقادوں کے طرزِ تنقید پر گہری نظر ڈالی جائے تو ان کے مقصد کے سلسلے میں چند باتیں کسی قدر نمایاں ہو جاتی ہیں۔ بعض نقاد ادب کا مقصد تفریح قرار دیتے ہیں اور وہ سارے

ادب کا مطالعہ اسی زاویۂ نظر سے کرتے ہیں۔ بعض اسے اپنے احساسِ جمال کی تسکین یا انفرادی لذت اندوزی سمجھتے ہیں، بعض کے نزدیک ادب زندگی کی ازسرِ نو تخلیق ہے، بعض کا خیال ہے کہ نقاد کا کام صرف اتنا ہی ہے کہ وہ ادیب کو اچھی طرح سمجھ کر سمجھا دے، نقائص وغیرہ کا تذکرہ اس کا کام نہیں، کچھ ایسے ہیں جن کے نزدیک ادب ادیب کی شخصیت کا آئینہ ہے اس لیے ادیب کی کھوج لگانا نقاد کا کام ہے، کچھ یہ سمجھتے ہیں کہ ادب انسان کی مادی کش مکش کا دل کش عکس ہے اس لیے اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے، بعض افادیت کے قائل ہیں اور اس ادب کو جس سے انسان کی خدمت نہ ہوتی ہو فضول سمجھتے ہیں، بعض ادیب کو غیر معمولی انسان سمجھتے ہیں۔ اور اس کی تخلیق کو تقریباً غیر انسانی کارنامہ۔ ان کے لیے ادب کی پرکھ ایک اور ہی حیثیت رکھتی ہے، بعض اسے طبقاتی کش مکش کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور سارے ادب میں اسی کی جستجو کرتے ہیں، بعض ماحول کا نتیجہ سمجھتے ہیں، بعض اخلاق کو سب پر بالا رکھتے ہیں اور ادب کو اسی کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتے ہیں، بعض کے یہاں انسانی نفسیات کے گہرے راز کی نقاب کشائی کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر ادب میں ہوتی ہے اس لیے نقاد کا فرض ان کے یہاں یہی قرار پاتا ہے کہ وہ شعور اور لاشعور کے درمیان ادب کے واضح اور مبہم نقوش تلاش کریں، بعض ادب میں مقصد ڈھونڈھتے ہیں، بعض مقصد کو ادب کے لیے لعنت قرار دیتے ہیں، بعض کے لیے خالص داخلیت ادب ہے اس لیے داخلی دنیا کی تشریح نقاد کا کام ہے، بعض خارجی مظاہر کی تصویر کشی ادب میں چاہتے ہیں اور اگر وہ نہ پائے جائیں تو ادب ادب نہیں رہتا، کوئی نقاد محتسب بن جاتا ہے، کوئی منصف، کوئی معلمِ اخلاق بن جاتا ہے، کوئی نظریہ ساز، کوئی خود تنقید کے ذریعہ فن کار بننا چاہتا ہے، کوئی ادب کو تاریخ کا جزو سمجھ کر مورخ کے فرائض انجام دینے لگتا ہے — اور فہرست یہیں ختم نہیں ہوتی، یہ تو ان مختلف خیالات کی طرف اشارے ہیں جو نقاد کا مقصد متعین کرتے ہیں اور یوں جب اس کا کوئی خاص مقصد بن جاتا ہے تو وہ ادب کو اسی ترازو پر تولتا ہے پھر عرض کیا جا چکا ہے کہ جب مقصد بظاہر ایک (یعنی نقدِ ادب) ہوتے ہوئے بھی اس قدر متضاد اور مختلف

ہوں گے تو راہیں کبھی ایک نہیں ہو سکتیں ــــ اس لیے نقاد کے نقطۂ نظر کا معلوم کرنا بے حد ضروری ہوتا ہے، کہنے کے لیے تو سبھی اصول نقد کی باتیں کرتے ہیں لیکن متذکرہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ اصول کبھی ایک ہوں گے!

اس مضمون کو یہاں تک پڑھ لینے کے بعد ادیبوں کا ایک گروہ چیں بجبیں ہو کر پوچھے گا کہ آخر اس کی ضرورت ہی کیا ہے کہ تمام نقاد ایک ہی طرح کے اصول پیش کریں؟ جواب یہ دیا جائے گا کہ ہرگز اس کا یہ مطلب نہیں کہ تمام نقاد ایک ہی سا لباس پہن کر کھڑے ہو جائیں اور ایک ہی سی آواز میں بولنے لگیں، مقصد صرف اتنا ہی ہے کہ اصول تنقید پر غور کرنے والوں کو نقاد کے فیصلے یا تجزیہ میں اس عنصر کو بھی دیکھنا چاہیے جو ظاہری طور پر نقاد کو ایک 'بے تعلق انسان' ایک غیر جانب دار منصف اور ایک سائنس داں کی طرح چچا تلا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن درپردہ اس سے وہی باتیں کہلواتا ہے جو اس کا سماجی شعور اس سے کہلانا پسند کرتا ہے نقاد کی ظاہری بے تعلقی کے پردے میں حقیقتاً اس کی وہ شخصیت کارفرما ہوتی ہے جس کی تعمیر اور تشکیل میں بہت سی خارجی طاقتوں نے حصہ لیا ہے اور وہ طاقتیں اسے ایک خاص چیز کے پسند کرنے اور ایک دوسری چیز کے ناپسند کرنے پر مجبور کرتی ہیں، اس کی انفرادیت کسی قسم کے ماورائی ذوقِ سلیم کی مظہر نہیں ہوتی بلکہ اسی قسم کے بہت سے لوگوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کے طبقہ، ماحول، روایات فلسفۂ زندگی سے تعلق رکھنے والے تقریباً تمام لوگ اسی کی طرح نتائج نکالتے ہیں اور اس کا فیصلہ درحقیقت سماج کے ایک حصّہ کا فیصلہ بن جاتا ہے۔ اس موضوع پر بہت کچھ لکھنے کی ضرورت ہے کیونکہ وہی لوگ جو ادیب یا نقاد کی بے تعلقی پر سب سے زیادہ زور دیتے ہیں خود اپنے کو فریب دیتے ہیں اور بے تعلقی کا اظہار کرتے ہوئے وہ اس تعلق کو ظاہر کر دیتے ہیں جو مثبت یا منفی صورت میں انھیں ایک مخصوص نقطۂ نظر رکھنے پر مجبور کر رہا ہے۔ بے تعلقی کا اظہار کرنے والے اپنے مخالف کو گالیاں دے کر دم لیتے ہیں، انھیں خود تو تسکین ہو جاتی ہے لیکن بے تعلقی اور خالص ادبیت کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے اس لیے یہ تو کسی طرح ضروری نہیں اور غالباً ممکن بھی نہیں کہ تمام نقاد ایک ہی طرح کے اصولوں پر عامل ہوں لیکن یہ

جاننا ضروری ہے کہ نقاد نے وہی نتائج کیوں نکالے یا انھیں اصولوں کو کیوں پیش کیا جو اس کے سماجی تعلق کو ظاہر کرتے ہیں اور اس کے فیصلے کسی طرح بھی نہ تو غیر جانب دارانہ ہوں ــــ اور نہ خالص ادبی۔

نقاد جن جن عینکوں سے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں ان میں سے کئی کا ذکر اوپر آیا ہے۔ ان میں ہر نقطۂ نظر تفصیل کا محتاج ہے جس کے لیے وقت درکار ہے لیکن مختصراً سمجھنے کے لیے اگر انھیں انواع میں تقسیم کرنے کی کوشش کی جائے تو جزئی باتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے، ہم انھیں صرف دو حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک وہ لوگ جو ادب کو بنیادی طور پر تفریح اور وقتی مسرت کا آلہ سمجھتے ہیں دوسرے وہ جو اس سے آگے بڑھ کر اس میں دوسرے افادی پہلو بھی تلاش کرتے ہیں۔ اول الذکر کو اس کی فکر نہیں ہوتی کہ ادیب نے کیا لکھا ہے، ان کی کسوٹی یہی ہے کہ ادیب کے کارنامے نے مسرت میں اضافہ کیا یا نہیں۔ وہ ادیب کی انفرادیت، اس کی غیر معمولی قوتِ تخلیق، اس کی الہامی طاقت کو تسلیم کرتے ہیں، اسے زمان و مکان کی قیود سے بالاتر سمجھتے ہیں اس لیے وہ ادیب کے کارنامے کی پرکھ میں کسی اور خیال کو شامل نہیں کرتے وہ افادیت کے خیال پر مسکراتے، مقصد کے تصور پر استہزا کرتے اور ماحول کے نام سے چڑھتے ہیں۔ دوسرے گروہ کے لوگ ادیب کو انسان، سماجی انسان اور زمان و مکان کے اثرات قبول کرنے والا انسان سمجھ کر اس کے کارناموں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ اس کی تخلیق کے محرکات کیا ہیں، ان محرکات میں کن خیالات، واقعات اور اجتماعی احساسات کا اثر شامل ہے اور اس کی تصنیف کس خاص فلسفۂ خیال کی ترجمان اور مبلغ ہے؟ یوں نقاد کے نقطۂ نظر ہی کا تعین سارے مسئلہ کا مرکز بن جاتا ہے اور اصولِ نقد پر کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں کہی جا سکتی جب تک کہ ادب کے تخلیقی کارناموں کی طرح تنقیدی خیالات کو بھی نقاد کی سماجی شخصیت کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے گا۔

جس وقت اصولوں کی بات آتی ہے ہر شخص کسی نہ کسی حد تک قطعیت کا تصور کرنے لگتا ہے۔ ادب سائنس ہو یا نہ ہو لیکن اسے اپنے اظہار میں حقیقت کے قریب تو ہونا ہی چاہیے۔ تنقید اس سے آگے بڑھتی ہے اور گو اسے بھی

ایک خاص مفہوم میں سائنس نہیں کہہ سکتے لیکن سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے بالکل قریب ہوتی ہے، ایسی حالت میں اگر اصول کے اندر بھی بے راہ روی یا بے ترتیبی پائی گئی تو پھر انھیں اصول کہنا ہی نہ چاہیے۔ تمام نقاد، چاہے ان کا کوئی نقطہ نظر ہو، ترتیب اور تعمیر کی طرف مائل ہوتے ہیں یا مصنف کے خیالات کو مشرح طریقہ پر پیش کر دینا چاہتے ہیں، وہ بھی ایک مخصوص قسم کا تعمیری تصور رکھتے ہیں، چاہے ان کے اندر یہ جرأت نہ ہو کہ وہ مصنف کو آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیں اور اس کے دل کا چور پکڑ لیں لیکن وہ پھر بھی مصنف کے بے ترتیب خیالات میں ترتیب پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، گویا کسی نہ کسی اصول کا خیال کرتے ہیں سائنس اور فلسفہ کی دقیقہ شناسی، موشگافی، تجزیہ، تحلیل، ترکیب اور کاٹ چھانٹ کے بعد نتائج نکالنے کا خیال بھی ضرور آتا ہے اس لیے تنقید کے اصول بنانا، اگر واقعی انھیں اصول کہا جا سکے، اپنے انفرادی ذوق اپنی ذاتی پسند کی بات نہیں ہو سکتی، اصول تو اس لیے بنتے ہیں کہ ان سے دوسروں کی رہنمائی ہو سکے۔ یا کم سے کم راستہ کے نشیب و فراز سے واقفیت حاصل ہو جائے، اپنی ذاتی پسند کے لیے اصول بنانے کی ضرورت نہیں۔ تنقید کی یہی اجتماعی حیثیت ہے جو دشواریاں پیدا کرتی ہے اور جس سے عہدہ برآ ہونا ہر نقاد کے بس میں نہیں ہوتا۔ اپنے ذوق اور وجدان کے سہارے کسی ادیب یا شاعر کی روح میں اتر جانا آسان ہے لیکن اپنے ساتھ دوسروں کو بھی لے جانا اچھے نقاد ہی کا کام ہو سکتا ہے کیونکہ وہ داخلی کیف پذیری اور لذت اندوزی کی ایسی نازک لکیر بناتا ہوا نہیں چلتا جو اس کے گزر جانے کے بعد مٹ جائے بلکہ علم کی روشنی میں ایک شاہراہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہی اصول، اصول کہے جا سکتے ہیں جو صرف اصول بنانے والے یا اس کے چند ساتھیوں کے کام نہ آئیں بلکہ جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کو روشنی دکھا سکیں، جن میں انجانی داخلیت اور ہر لمحہ بدلتے ہوئے وجدان ہی کے سہارے منزلیں طے نہ ہوں بلکہ جن میں تاریخ، منطق اور دوسرے علوم سے مدد لی جائے تاکہ نتیجہ میں غلطی کے امکانات کم ہوں۔

شاید یہ بحث کبھی ختم نہ ہوگی کہ نقاد کی ضرورت ہے بھی یا نہیں۔ بحث ختم ہو

یا نہ ہو، دنیا میں ادیب بھی ہیں اور نقاد بھی اچھے ادیب اور اچھے نقاد کم سہی لیکن ہیں دونوں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دونوں کا وجود ضروری ہی نہیں لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر کوئی لکھنے والا اس لیے لکھتا ہے کہ لوگ اسے پڑھیں اس سے لذت حاصل کریں یا فائدہ اٹھائیں تو پھر پڑھنے والوں میں سے کسی نہ کسی کو یہ کہنے کا حق بھی پہنچتا ہے کہ مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہو یا ناکام۔ نقاد کی مخالفت عام طور پر خود ادیبوں ہی نے کی ہے کیوں کہ ادیب اپنے کارنامے کو مافوق العادات دماغ کی پیداوار سمجھتے ہیں اور اس کی اچھائی اور برائی کے متعلق کچھ سننا پسند نہیں کرتے، اچھائی کے متعلق تو خیر سن ہی لیتے ہیں کیونکہ تعریف سے دیوی دیوتا بھی خوش ہو جاتے ہیں لیکن برائی کو نقاد کی جہالت قرار دیتے ہیں۔ یہ تو ادیب کے نقطۂ نظر کی ترجمانی ہوئی لیکن بعض نقاد بھی تنقید کا ایک ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں کہ تنقید ایک فعل عبث قرار پاتی ہے۔ بعض نقادوں کے خیال میں — اور ان کی تعداد کم نہیں ہے — نقاد کا کام ان کیفیات کی باز آفرینی ہے جن سے ادیب دوچار ہوا تھا۔ وہ اس سے زیادہ کچھ نہیں چاہتے کہ ادیب کے خیالات کو اپنے لفظوں میں بغیر کسی قسم کی جرح اور تعدیل کے پیش کر دیں۔ ایسی حالت میں تنقید بے معنی فعل ہو کر رہ جاتی ہے — شاید چند ناسمجھ یا کم عقل انسانوں کو اس سے فائدہ پہنچ جائے لیکن اگر شارح اور نقاد کے کام میں کچھ بھی فرق ہے تو ایسی تنقید نہ تو حقیقی تنقید کہی جا سکتی ہے اور نہ کسی نتیجہ تک رہنمائی ہی کرتی ہے۔ نقاد، ادیب کے نقطۂ نظر اور فنی کارنامے کو سمجھتے ہوئے بہت کچھ اور بھی سمجھتا ہے۔ وہ ادب اور زندگی کے تعلق کا مطالعہ خاص طور سے کرتا ہے اور اسی تعلق کی روشنی میں ادبی کارناموں کی اہمیت کا اندازہ لگاتا ہے، ادب کے خلوص کا پتہ چلاتا ہے، ادب کے بہترین اور پائدار حصّوں کی قدر و قیمت معین کرتا اور انھیں تمدن کا جزو بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ رطب و یابس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا نقاد کا کام ہے۔ ادیب خود مکمل طور پر اس کام کو انجام دے سکتے تو نقاد کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ چونکہ نقاد کا کام تخریب نہیں، تنظیم، ترتیب، انتخاب اور تعمیر ہے اس لیے اگر وہ خلوص سے کام کرے

تو صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے۔ اس سے تیسرے درجے کے لکھنے والے اسی لیے متنفر ہوتے ہیں کہ وہ ان کی سطحیت کا پول کھول دیتا ہے۔ یقیناً یہ باتیں ہر نقاد کے بس میں نہیں ہیں اس لیے اس بات پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ خود نقاد کے زاویۂ نظر کا سمجھنا بھی ضروری ہے کیونکہ وہ اپنے سماجی ماحول سے بیگانہ ہوکر خالص ادبی یا محض تنقیدی نتائج نہیں نکال سکتا۔ جس طرح بغیر ایک مخصوص فلسفۂ حیات رکھے ہوئے اچھا ادیب نہیں بن سکتا، اسی طرح ایک اچھا حکیمانہ دماغ رکھے بغیر کوئی شخص اچھا نقاد نہیں بن سکتا۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادیب کے لیے تخلیق کا کرب ایک جانگسل لذت کے باوجود روح فرسا ہوتا ہے۔ اس کے شعور کا ہر لمحہ اسی کے لیے وقف ہو جاتا ہے اور اس کی روح گویا اس کے قلم کی نوک میں آجاتی ہے۔ اگر وہ اپنی تسکین کے علاوہ ادیب کے ذمہ کسی قسم کا سماجی فرض بھی سمجھتا ہے تو اسے اپنی ہر تحریر کے اثر کو نظر میں رکھنا پڑتا ہے اور وہ مستقبل کے اس نقاد سے بے نیاز نہیں ہو سکتا جو تصنیف کے فوری اثر، پڑھنے والوں کی رایوں اور تنقیدوں کی روشنی میں فیصلہ کرے گا۔ ایک لحاظ سے نقاد کا کام مصنف سے زیادہ مشکل ہوتا ہے کیونکہ اس کی ذمہ داری رایوں اور تنقیدوں کے اس انبار کو دیکھتے ہوئے بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ جو ہر تصنیف کے گرد جمع ہو جاتا ہے۔ ایک اچھا نقاد نہ تو انھیں نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ انھیں کی بنیاد پر فیصلہ کر سکتا ہے۔ اس لیے جب وہ اصول نقد معین کرنے کی کوشش کرے گا تو جہاں اس کے لیے ادب اور ادیب کو اچھی طرح جاننا اور سمجھنا ضروری ہوگا وہیں ہر عہد میں ادب کے متعلق جو رائیں پیش کی گئی ہیں ان کا سمجھنا بھی ضروری قرار پائے گا۔ اس کا کام اس حیثیت سے تجریدی شکل اختیار کرنے کے بجائے بہت سے متعلقات اور روابط کے پیچیدہ اور دشوار گزار راستوں سے ہو کر گزرے گا اور ان روابط کی حیثیت عام طور سے سماجی ہوگی، جس میں انفرادی نفسیات سے لے کر اجتماعی نفسیات اور سماجی علوم تک سبھی شامل ہوں گے اس کی تشریح اور توضیح بار بار کی جا چکی ہے کہ انسانی علوم ایک دوسرے سے بے نیاز نہیں ہیں، ان میں گہرا تعلق پایا جاتا ہے اور کسی علم دوسرے کی علوم کے بغیر

اچھی طرح سمجھا نہیں جاسکتا۔ شعورِ انسانی میں ان تمام علوم کی کارفرمائی ہوتی ہے اور زندگی کے متعلق جو نتائج ایک باشعور انسان یا ادیب نکالتا ہے وہ اس کے مجموعی علم کے منت کش ہوتے ہیں۔ ادیب جو کچھ لکھ کر پیش کرتا ہے وہ خالص ادبی نقطہ نظر سے جانچا نہیں جاسکتا۔ نقاد کے لیے اسی وجہ سے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کی نگاہ حقیقتوں کے اس پیچیدہ راستے سے ہو کر گزرے اور وہ ان تمام اثرات کا پتہ لگائے جنھوں نے ادیب کے شعور کو مرتب کیا تھا۔

بنے بنائے اصول پر چل کھڑا ہونا آسان ہوتا ہے لیکن اصولوں کو بنانا یا سمجھ کر ان پر عمل پیرا ہونا غیر معمولی ذہنی طاقت اور علم کا مطالبہ کرتا ہے۔ جب کوئی پڑھنے والا، جو تنقید بھی کرنا چاہتا ہے، کسی تصنیف، کسی ادیب، ادب کے کسی شعبے یا مجموعی حیثیت سے ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو اس کے ذہن میں بعض ایسے سوالات پیدا ہوتے ہیں جو بہت سی صورتوں میں تقریباً تمام نقادوں کے یہاں مشترک ہوتے ہیں (یہاں یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ نقادوں سے مراد وہی نقاد ہیں جو کسی مخصوص اصول کی بنا پر نقد کرتے ہیں اور محض شارح کا فرض انجام نہیں دیتے۔) جن سوالات اور جوابات پر تنقید کی عمارت کھڑی کی جاتی ہے ان کی مکمل فہرست تو پیش نہیں کی جاسکتی لیکن ان خاص سوالات کا ذکر ضرور کیا جاسکتا ہے، جن سے اصول نقد مرتب ہوتے ہیں یا جن سے ادیب اور نقاد دونوں کے نقطہ نظر معلوم کیے جاسکتے ہیں، یہ سوالات نقاد کو بڑی الجھنوں میں ڈالتے ہیں کیونکہ اس میں اس کے علم اور سماجی شعور، اس کے مقصود حیات کی آزمائش ہوتی ہے، یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب اور زندگی کے تعلق کے بارے میں کیا رائے رکھتا ہے، وہ انسان دوست ہے یا نہیں، وہ تمدن کی کن قدروں کو عزیز رکھتا ہے اور انھیں انسانوں کے اندر عام کرنے کا کتنا آرزومند ہے اس لیے وہ خام مواد جس پر بہت سے نقاد کام کرتے ہیں تقریباً یکساں ہوتے ہوئے بھی مختلف بن جاتا ہے۔ وہ سوالات جن کے جواب پر اصول نقد کے تعین کا دار و مدار ہے، کیا ہیں؟

بعض ایسے مسائل جن کا ذکر اس موقع پر کیا جاتا اوپر آچکے ہیں لیکن یہاں انھیں ان کی اہمیت کے لحاظ سے دوبارہ پیش کیا جارہا ہے۔ پہلا ہی مسئلہ جس

کے جواب کی کوشش ایک نقاد کرتا ہے یہ ہے کہ ادیب اپنے لیے لکھتا ہے یا کسی اور کے لیے؟ اس سلسلے میں اور چھوٹے چھوٹے سوالات رونما ہو جاتے ہیں جن پر بحث کر کے نقاد یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ادب کی کوئی افادیت بھی ہے یا نہیں۔ اگر تصنیف کا تعلق صرف لکھنے والے سے ہے اور وہ اس کی تنہا شخصیت کی آئینہ دار ہے تو افادیت یا مقصد کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ یہی نہیں بلکہ اس مسئلہ کے سلجھانے میں وہ دشوار منزل بھی آتی ہے جسے عبور کرنے میں بہت سے ماہرین نفسیات لگے ہوئے ہیں یعنی ادب کا کتنا حصّہ مصنف کی شعوری کوششوں کا نتیجہ ہے اور کتنا حصّہ غیر شعوری مجبوریوں کا۔ اس طرح یہیں پر یہ بھی جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ فن کار یا مصنف کے باطن اور ضمیر، اس کی چھپی ہوئی خواہش اور نیت کا تجزیہ کیا جائے یا اس کا اثر جو تصنیف سے پیدا ہوتا ہے۔ اس قسم کے تمام سوالات کا جواب ہر حال میں ایک نہیں ہو سکتا۔ مصنف کی نیت اور اس کے مافی الضمیر کا کہاں تک پتہ چلایا جا سکتا ہے، وہ کیا کہنا چاہتا تھا اور کیا کہہ سکا، کہنے میں کہاں تک کامیاب ہوا۔ جو کچھ اس نے لکھا ہے اسی پر نقاد کو فیصلہ کرنا چاہیے یا یہ جاننا چاہیے کہ اس کے دل میں کیا بات تھی یہیں طریق اظہار کی فنی خصوصیات کا مسئلہ حل کرنے کی ضرورت بھی پڑتی ہے۔ اگر فن باطنی چیز ہے جیسا کہ بعض فلسفیوں کا خیال ہے کہ وہ اظہار کا محتاج ہی نہیں ہے بلکہ خارجی قسم کا اظہار تو اسے فن کے دائرے ہی سے نکال دیتا ہے، تو ایسی صورت میں نقاد کس چیز کے متعلق رائے قائم کرے اور کس طرح۔ پھر اسے یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ اگر ادب یا اس کے اظہار کو صرف ادیب پر چھوڑ دیا گیا تو اس کا جو جی چاہے گا لکھے گا اور جس طرح چاہے گا لکھے گا، ہر تحریر کو کامیاب سمجھے گا اور نقد کے طور پر کہے ہوئے الفاظ کو وہ مہمل خیال کرے گا۔ ادیب جو اثر پیدا کرنا چاہتا ہے، وہ ہر شخص کے دل میں مختلف ہونا چاہیے یا اس کی کوئی اجتماعی شکل بھی ہو سکتی ہے۔ بات میں بات نکل آتی ہے اور نقاد کے کام کو دشوار بناتی جاتی ہے لیکن ایک اچھے نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب فراہم کرے اور ہر مسئلہ کا حل ڈھونڈھ نکالے۔

اثر الفاظ اور طرزِ اظہار سے پیدا ہوتا ہے یا موضوع، مقصد اور خیال سے؟ اگر دونوں کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے تو دونوں میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ مختلف شعبہ ہائے ادب میں یہ تناسب مختلف قسم کا ہوگا یا تقریباً یکساں؟ تقابلی مطالعہ سے ادب کو سمجھنے اور پرکھنے میں کتنی مدد مل سکتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب دینا بھی آسان نہیں ہے اور ان کے جوابات بھی نقاد کے سماجی شعور پر مبنی ہیں، کیونکہ وہ لوگ جو حالات کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، مواد اور خیال کو اہم نہیں سمجھتے بلکہ اظہار اور طرزِ ادا کی جدت پر فریفتہ ہوتے ہیں اور جو لوگ ادب کو زندگی کی جدوجہد میں ایک آلۂ کار کی حیثیت دیتے ہیں وہ جو کچھ کہا گیا ہے اسے پہلی جگہ دیتے ہیں[1]

ادب میں حسن اور حقیقت کی کیا جگہ ہے۔ حُسن و قبح کا کیا معیار ہونا چاہیے۔ حسن کے سلسلہ میں عریانی اور فحاشی کے ساتھ کیا برتاؤ کرنا چاہیے۔ حقیقت ابدی ہے یا تغیر پذیر، ہر زمانہ میں حقیقتوں کے سمجھنے اور ماننے کی ایک ہی صورت رہی ہے۔ یا مختلف، حسن کا کوئی افادی پہلو بھی ہے یا نہیں؟ اسلام کے لیے کفر اور حسن کے لیے قبح ضروری ہیں یا نہیں؟ ایسے ہی بہت سے سوال اس مسئلہ کے گرد اٹھ کھڑے ہوتے ہیں جنھیں کوئی شخص زندگی کے دوسرے مسائل سے بے تعلق ہو کر حل نہیں کرسکتا۔ مختلف قسم کے عقیدہ رکھنے والے ان سوالوں کا جواب بھی مختلف دیں گے اور ادب کی ترجمانی کا مفہوم ہر جگہ بدل جائے گا۔

ادب میں روایت کی کیا جگہ ہے، ادبی تسلسل کا کیا مفہوم ہے، ہر ادیب اور اس کی ہر تصنیف اپنی جگہ ایک وحدت کی حیثیت رکھتی ہے یا ادب کی مسلسل رفتار میں اس کی جگہ متعین کرنے کی ضرورت ہے، ماضی سے کتنی علیحدگی ممکن ہے، قدیم اور جدید کے درمیان کوئی خطِ فاصل ہوسکتا ہے یا نہیں، نئی زندگی اپنے ساتھ بیان و اظہار کے نئے سانچے لاتی ہے یا قدیم سانچوں میں نئی زندگی کو بھی

---

[1] اس موضوع پر راقم الحروف کا مضمون "مواد اور ہیئت" (تنقیدی جائزے) تفصیلی بحث پیش کرتا ہے۔

ڈھالا جا سکتا ہے۔ قدیم طرزِ اظہار میں تبدیلی کا حق کسے ہے اور کتنا ہے، اس تبدیلی کے اصول کیا ہوں گے اور انھیں کون معین کرے گا؟ یہ بھی چند سوالات ہیں جن کا حل نقاد کو تلاش کرنا چاہیے کیونکہ زمان و مکان کا تغیر ہر مسئلہ کی نوعیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اگر زندگی نامیاتی ہے، اس کے مظاہر نامیاتی ہیں تو ادب میں ماضی کی ماضیت اور ماضی کی حالیت، ماضی اور حال کے تداخل اور حال کی مستقبلیت کو سمجھے بغیر چارہ نہیں۔

ادب میں مقصد اور عدم مقصد کا ذکر ہو چکا ہے لیکن سوال پروپیگنڈے کا ہے۔ کیا ہر ادب کسی اچھائی (یا برائی) یا کسی اور خصوصیت کا ذکر کر کے اثر نہیں پیدا کرنا چاہتا، ادب اور پروپیگنڈے کے درمیان تفریق کی کیا صورت ہو سکتی ہے، کسی وقت ادب سے تبلیغ کا کام بھی لیا جا سکتا ہے یا نہیں، جو چیز ایک کے لیے تبلیغ ہے کیا دوسرے کے لیے وہی زندگی کی اس حقیقت کا اظہار نہیں ہے، جس پر انسانیت کا دارو مدار ہے؟ سوال میں سوال پیدا ہو کر منطقی اور سائنٹفک جواب چاہتے ہیں، کوئی نقاد جو اصول سازی پر مائل ہے انھیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔

جب ادب اتنا ہمہ گیر ہے کہ اس میں ادیب کے مجموعی علم کا اثر نمایاں ہوتا ہے تو پھر ادب کا مطالعہ کرتے وقت نقاد کو ماہرِ نفسیات، ماہرِ تعلیمات، ماہرِ سیاسیات ماہرِ اخلاقیات وغیرہ کی حیثیت سے ادب کو دیکھنا چاہیے، یا ان چیزوں سے قطع نظر کر کے یوں سوچنا چاہیے کہ ادیب کو ان باتوں سے کیا واسطہ؟ اگر ایسی غلطیاں پائی جاتی ہوں جن کا تعلق مخصوص علوم سے ہے تو ان کا احتساب کرنا چاہیے یا اس کے برعکس عمل کرنے کی ضرورت ہے، جب ادب ان علوم سے تعلق رکھنے والی باتیں پیش کرتا ہے تو پھر ادیب کے یہاں صحت اور غلطی کیوں نہ دیکھی جائے؟ یہ سوالات بھی کچھ کم الجھن پیدا کرنے والے نہیں ہیں۔

ادیب عام انسانوں کی طرح ہوتا ہے یا کوئی غیر معمولی طاقت اس کے پاس ہوتی ہے، وہ ماحول سے بنتا ہے یا ماحول اس کی تحریر سے بنتا ہے، ادیب اور ماحول میں کیا تعلق ہے، وہ ماحول سے بیگانہ ہو کر بھی کچھ لکھ سکتا ہے۔ اجتماعی زندگی،

سماجی روایتیں، رسم و رواج، فلسفہ، مذہب، معاشی حالات، معاشی تصورات اسے متاثر کرتے ہیں یا نہیں، اگر متاثر کرتے ہیں تو کس قدر، اصل چیز جس سے ادب میں زندگی پیدا ہوتی ہے کیا ہے، مخصوص ادوار حیات میں مخصوص قسم کے ادب کی نشوونما کیوں ہوتی ہے، کیا ادیب کے خیالات گرد و پیش کی زندگی کا نتیجہ نہیں ہوتے، خیال پیدا ہی کیوں کر ہوتا ہے، فرد اور جماعت میں کیا تعلق ہے، کیا انفرادی اور اجتماعی خواہشات میں توازن قائم کیا جا سکتا ہے، کیا ادیب انفرادیت کے پردے میں اجتماعی احساسات پیش کرتا ہے، یہ سوالات معمولی علم رکھنے والا حل نہیں کر سکتا، لیکن بہت سے نقاد ان الجھنوں میں پڑتے ہی نہیں۔ یہاں ایسے نقادوں سے بحث بھی نہیں ہے۔ بحث ان سے ہے جو اصول کے ماتحت تنقید کرتے ہیں، اور اصول کا تصور بغیر حقیقت، قطعیت اور حکیمانہ جانچ پڑتال کے نہیں کیا جا سکتا۔

مباحث اور مسائل کی یہ فہرست قطعی نہیں ہے، ہزاروں قسم کے سوالات پیدا ہو کر جواب چاہتے ہیں، شکوک سر اٹھا کر یقین چاہتے ہیں، ادیب کی ہر تصنیف اپنے ساتھ نئے سوالات لاتی ہے اور زندگی اتنی متنوع ہے کہ ہر تصنیف کو ایک ہی لاٹھی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔ فنونِ لطیفہ کی تاریخ میں ایسے فن کار اور ایسے فنی نمونے دکھائی دیتے ہیں جو ہر اصول کو توڑ دیتے ہیں تاہم اصول بنانے میں زیادہ سے زیادہ تعبیرات اور اقدار کے اشتراک کی کوشش ہونا چاہیے ابتدائی انسانوں کی فطری اور سادہ زندگی میں جب فن اور ادب داخل ہوئے تو ان کے یہاں پسندیدگی اور ناپسندیدگی کی بنیاد افادہ پر تھی یا وجدان پر؟ یہ ایسا دلچسپ سوال ہے جس پر علم تمدن کے ماہرین نے بہت کچھ لکھا ہے اور زیادہ تر اسی نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وجدان سے زیادہ افادیت ان کے خیال کی محرک ہوتی تھی۔ پھر زندگی میں نظم اور ترتیب، تکلف اور نمائش، رسم و رواج، روایت اور بغاوت کے جذبے پیدا ہوتے اور بڑھتے گئے اور نئی پیچیدگیاں پیدا ہوتی گئیں اس لیے نقاد کو ہر دور میں نئے اصول کی ضرورت پڑی۔ فن تنقید کی بنیاد تاریخی حقائق پر رکھنے کی بات کچھ بڑی غیر ادبی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے سوا چارہ بھی نہیں ہے کہ تنقید کو تاریخ کی روشنی میں سمجھنے کی

کوشش کی جائے اور اس کے اصولوں کو اس طرح مرتب کیا جائے جس کی مدد سے زیادہ سے زیادہ انسان ادب سے لطف اندوز بھی ہوسکیں، اس کی حقیقت کو بھی سمجھ سکیں اور اسے انسانی مفاد کے کام میں بھی لاسکیں، محض انفرادی پسندیدگی پر تنقید کی بنیاد رکھ کر اصول بنالینا غیر حکیمانہ فعل ہے۔ ایک شخص سڑک کے بیچ میں کھڑا ہوکر گالیاں بکتا ہے تو راہ گیروں میں سے بعض رک کر اس کی گالیوں کی بھی داد دینے لگتے ہیں۔ تنقید کے ایسے انوکھے اصول بن سکتے ہیں کہ چند انسان اس کی ندرت اور جدت پر سر دھنیں لیکن حقیقتاً اصول وہی ہیں جن کی داد زیادہ سے زیادہ لوگ دے سکیں، جو انسانیت کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت بخش ہوں، اور جو انسانوں کی ایک بڑی تعداد کے لیے ادب سے زیادہ لذت اندوزی اور اثر پذیری کو آسان بنادیں۔

اصول سازی کی دشواریوں کے باوجود معمولی سے معمولی نقاد بڑی دیدہ دلیری سے دوٹوک فیصلے کردیتا ہے۔ ڈاکٹر رچرڈس نے کہا ہے کہ "نقاد کو ذہن کی صحت سے اسی قدر تعلق ہے جتنا ڈاکٹر کو جسم کی صحت سے ہوتا ہے۔" اور اسکاٹ جیمس کا خیال ہے کہ نقاد کو تخلیق کرنے والے کا درجہ حاصل کرلینا چاہیے لیکن سہل انگاری نے تنقید کو محض ایک دلچسپ مشغلہ بنا رکھا ہے جن دقیق مسائل کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کا قابلِ اطمینان جواب دینا ہی ہر نقاد کا فرض نہیں ہے بلکہ ان جوابات میں ایک قسم کی فلسفیانہ ہم آہنگی اور یکسانیت کا پایا جانا بھی ضروری ہے تاکہ اسے عام نظامِ علم و حکمت میں جگہ دے سکیں۔ اصول تنقید بناتے ہوئے کسی ایک بات پر غیر معمولی زور دے کر اسی کو بنیاد قرار دینا صرف اسی صورت میں درست ہوسکتا ہے جب اس ایک بات میں تمام دوسری قدروں کا وجود پایا جاسکے، جب سارا مواد تحلیل ہوکر کسی وحدت میں ڈھل جائے۔

اصولِ نقد پر غور کرتے ہوئے ان تاریخی قوتوں کو ہمہ وقت پیش نظر رکھنا چاہیے جن سے ادب وجود میں آتا ہے جن سے انسان کی تمنائیں اور خواہشیں پیدا ہوتی ہیں، جن سے تنقید کی صلاحیت وجود میں آتی ہے، جن سے انسانی تمدن بنتا ہے اور جن سے ان قدروں کا تعین کیا جاتا ہے جو انسانوں کو آزادی، مسرت اور ترقی

کی اس منزل تک پہنچا سکتی ہیں جن کے لیے انسان، ہر دور میں بے قرار رہے ہیں۔ کسی اور طرح اصول کا تصور کرنا نامکمل کوشش ہوگی۔ ایسے اقدار کی جستجو کرنے کی جن سے ادب کو اس کے ہر پہلو سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اصولِ نقد کا تعین کرنے میں تحقیق کے ہر گوشے تک نگاہ کو جانا چاہیے۔ ہر علم سے مدد لے کر ادب کو سمجھنا چاہیے۔ اعلیٰ ادب کو ادنیٰ ادب سے اس بنیاد پر علیحدہ کرنا چاہیے کہ وہ ادب کبھی اعلیٰ ہو ہی نہیں سکتا جس سے انسانی مسرت اور انسانی امنگوں میں اضافہ نہ ہو۔ کوئی اصول جو تاریخ اور سماج کی ہمہ گیر قوتوں کو نظر انداز کر دے، اس نقطہ نظر سے اصول ہی نہیں رہتا۔

اعلیٰ ادب ادیب کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے، اسے اس کے معمولی اور وقتی تجربات اور ہیجانات کا اظہار قرار دے کر نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہو سکتا۔ اچھا ادب وقت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت کی چیز ہوتا ہے اس لیے اس میں انسانی شخصیت کی جو بالیدگیاں اور امکانات چھپے ہوئے ہیں انھیں بھی دیکھنا چاہیے اور ان حالات کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔ زندگی اور انسانی فطرت کو اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ سمجھنا چاہیے روایت اور تغیر کا تاریخی احساس رکھنا چاہیے اور پھر یہ رائے دینا چاہیے کہ کسی مصنف یا ادیب نے کہاں تک زندگی کو حقیقی مسرتوں سے معمور کیا ہے۔ ان باتوں کو پیش نظر رکھ کر اگر تاریخ، نفسیات، معاشیات اور سائنس کی مدد سے اصولِ نقد معین کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ کوشش رائگاں نہیں جائے گی۔

علی سردار جعفری

علی سردار جعفری ۲۹ نومبر ۱۹۱۳ء کو بلرام پور ضلع گونڈہ (یوپی) میں پیدا ہوئے، انھوں نے دہلی یونی ورسٹی سے بی۔ اے کیا اور علی گڑھ یونی ورسٹی سے ایم۔ اے انگریزی کی ڈگری لی، ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۹ء تک "نیا ادب" لکھنؤ اور ۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۷ء تک قومی جنگ بمبئی کی ادارت کرتے رہے، ۱۹۶۸ء میں ادبی رسالہ "گفتگو" جاری کیا، سردار جعفری تحریکِ آزادی سے وابستہ رہے۔ ۱۹۳۹ء میں لکھنؤ یونی ورسٹی میں سیاسی نظریات کی بنا پر نکالے گئے، کئی بار جیل گئے، انھوں نے سرکاری ملازمت نہیں کی، وہ اشتراکیت کے مشہور علمبردار ہیں، نقاد اور شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت عام ہے، وہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے وابستہ رہے، انھوں نے ۱۹۶۱ء میں فلم گیارہ ہزار لڑکیاں بنائی، سنت، میر اور علامہ اقبال پر ڈاکومنٹری فلمیں بنائیں، کئی فلموں کے گانے لکھے، ٹیلی ویژن پر پانچ سال تک "محفلِ یاراں" پروگرام پیش کرتے رہے، کہکشاں پروگرام میں اردو کے نئے نامور شعراء پر ڈرامائی پروگرام پیش کیے، انھوں نے مشہور پروگرام "روشنی اور آواز" کے سکرپٹ لکھے ہیں، سردار جعفری ۱۹۷۷ء سے ۱۹۸۸ء تک انجمن ترقی پسند مصنفین کے صدر رہے، نیشنل بک ٹرسٹ کے مستقل ٹرسٹی ہیں، ۱۹۸۳ء میں جموں یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں وزیٹنگ پروفیسر رہے، مہاراشٹر اردو اکادمی کے نائب صدر بھی رہے، انھوں نے مختلف عالمی ادبی کانفرنسوں میں شرکت کی، ان کو سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ ۱۹۶۵ء، جواہر لال نہرو فیلوشپ ۱۹۶۹ء، سجاد ظہیر ایوارڈ ۱۹۷۴ء اتر پردیش اردو اکادمی ایوارڈ ۱۹۷۷ء، مخدوم ایوارڈ اردو اکادمی، آندھرا پردیش ۱۹۸۰ء، میر تقی میر ایوارڈ، مدھیہ پردیش اردو اکادمی ۱۹۸۲ء، کمارن آسن ایوارڈ ملیالم ۱۹۸۳ء اقبال سمان، مدھیہ پردیش ۱۹۸۶ء، اعزاز میر، لکھنؤ ۱۹۹۳ء کے علاوہ ہند سرکار سے

پدم شری ۱۹۶۷ء، حکومتِ پاکستان سے اقبال میڈل ۱۹۷۷ء اور ہند روس میڈل ۱۹۸۴ء ملا ہے۔

تصنیفات و تالیفات :

(۱) منزل (افسانے) ۱۹۳۸ء، (۲) یہ خون کس کا ہے (ڈرامہ) ۱۹۴۲ء، (۳) پیکار (ڈرامہ) ۱۹۴۳ء، (۴) پرواز ۱۹۴۳ء، (۵) خونی لکیر ۱۹۴۹ء، (۶) امن کا ستارہ ۱۹۵۰ء، (۷) ایشیا جاگ اٹھا ۱۹۵۰ء، (۸) ترقی پسند ادب ۱۹۵۳ء، (۹) پتھر کی دیوار ۱۹۵۳ء، (۱۰) لکھنؤ کی پانچ راتیں ۱۹۶۲ء، (۱۱) ایک خواب اور ۱۹۶۴ء، (۱۲) پیراہن شرر ۱۹۶۵ء، (۱۳) پیغمبرانِ سخن ۱۹۷۰ء، (۱۴) اقبال شناسی ۱۹۷۷ء (۱۵) ترقی پسند ادب کی نصف صدی ۱۹۸۷ء، (۱۶) نئی دنیا کو سلام، (۱۷) غالب اور اس کی شاعری (انگریزی) ۱۹۶۹ء (۱۸) دیوانِ میرؔ، (۱۹) دیوانِ غالب۔

ان کی ادبی خدمات کے پیش نظر 'کتاب نما' دہلی نے ۱۹۹۰ء، 'افکار' کراچی نے ۱۹۹۱ء اور 'شاعر' بمبئی نے ۱۹۹۳ء میں سردار جعفری نمبر نکالے، محمد ایوب واقف نے ان پر 'سردار جعفری' کے نام سے اور کالی داس گپتا رضا نے " سردار جعفری، بہنوں کی نظر میں " کے عنوان سے کتاب شائع کی ہے۔

علی سردار جعفری

ذوقِ جمال

جو چیز انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے اور اسے اشرف المخلوقات کا درجہ دیتی ہے اس کی شعوری تخلیقی قوت ہے۔ وہ جانوروں کی طرح اپنے فطری قید خانے اور ماحول میں اسیر نہیں رہتا۔ وہ اپنے فطری قید خانوں کی دیواروں کو توڑ دیتا ہے اور ماحول کو تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ اپنی محنت کے ذریعے سے فطرت اور عناصرِ فطرت پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح اپنے ماحول کو اپنی ضروریات کے مطابق ڈھالتا ہے۔ خارجی فطرت اور ماحول کی تبدیلی خود انسان کو تبدیل کر دیتی ہے۔ اور یہ تبدیل شدہ انسان دوگنی قوت کے ساتھ پھر اپنے ماحول پر حملہ آور ہوتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل کا یہ لامتناہی سلسلہ ابتدا سے جاری ہے۔ ادب اور آرٹ بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ آرٹ اور ادب کا استعمال انسان نے ہمیشہ حقیقت کو بدلنے کے لیے کیا ہے۔ کبھی اس نے ادب کو جادو سمجھ کر استعمال کیا اور کبھی آرٹ سمجھ کر۔ کبھی شعوری طور سے استعمال کیا اور کبھی نیم شعوری طور سے لیکن استعمال کیا ہمیشہ حقیقت کو بدلنے کے لیے۔ یہ ادب کا سماجی کردار ہے اور جب کبھی ادب سے اس کا یہ سماجی کردار چھیننے کی کوشش کی گئی، اس نے اپنا حسن اور زور کھو دیا۔

ادب حقیقت کو بدلتا ضرور ہے۔ لیکن خارجی فطرت اور ماحول پر براہِ راست اثر انداز نہیں ہوتا۔ وہ نہ تو کلہاڑی کی طرح درخت کو کاٹ سکتا ہے اور نہ انسانی ہاتھوں کی طرح مٹی سے پیالے بنا سکتا ہے۔ وہ پتھر سے بت نہیں تراشتا بلکہ جذبات و احساسات سے نئی نئی تصویریں بناتا ہے۔ وہ پہلے انسانوں کے جذبات پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس

طرح انسان میں داخلی تبدیلی پیدا کرتا ہے اور پھر اس انسان کے ذریعے سے ماحول اور سماج کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ انسان کو بہتر انسان بناتا ہے۔ اسے طاقت اور ہمت عطا کرتا ہے۔ وہ اس کے شعور کو تیزی اور شوق کو گرمی بخشتا ہے۔ اس طرح ادب کا براہ راست تعلق انسان کے جذبات سے ہے۔ ادب کا سب سے بڑا کام انسان کے جذبات کو منظم کر کے نئے سانچے میں ڈھالنا ہے۔ اب یہ کام کسی طرح سحر کاری سے کم نہیں بلکہ اپنے ابتدائی دور میں جب وہ شاعری تک محدود تھا اور رقص و نغمہ کی صورت اختیار کرتا تھا، اسے جادو اور منتر ہی کی طرح استعمال کیا جاتا تھا۔

جذبات کو دل سے منسوب کیا جاتا ہے اور شعور کو دماغ سے، دل اور دماغ کی یہ تقسیم ایک بہت ہی حسین اور انتہائی شاعرانہ جھوٹ ہے اور ہمیں شاعری کا طلسم باندھنے کے لیے اس حسین جھوٹ کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ ہرگز ممکن نہیں ہے کہ اس جھوٹ کو بنیاد بنا کر ادب اور شاعری کو انسانی شعور سے محروم کر دیا جائے۔ شعور کے بغیر جذبہ محض جبلت رہ جاتا ہے اور انسانیت حیوانیت بن جاتی ہے... یہی وجہ ہے کہ ہٹلر کی فاشزم نے شعور کو گندہ کرنے کی کوشش کی اور اس خیال کا اظہار کیا کہ "ذہنی اور دماغی زندگی قوم کے لیے سم قاتل ہے۔" اس خیال کی ترقی یافتہ شکل یہ نعرہ ہے کہ "جب میں تہذیب کا نام سنتا ہوں تو اپنا ریوالور نکال لیتا ہوں۔" آج بھی سامراج کا سب سے شدید حملہ انسانی شعور پر ہے جسے طرح طرح کے فرضی نظریات گھڑ کر مسخ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔

شبلی نے اپنی شاندار تصنیف 'شعر العجم' میں ایک بڑا اچھا اور مفید نکتہ پیدا کیا ہے کہ شعر کا لفظ شعور سے بنا ہے۔ غرض ادب میں شعور کی اہمیت کسی طرح جذبات سے کم نہیں ہے۔ اس لیے ادب جذبات ہی کی نہیں انسانی شعور کی بھی تنظیم کرتا ہے اور اسے بدلتا ہے۔

جذبات اور شعور کا تعلق بہت اہم ہے۔ جذبے میں شعور کے بغیر گہرائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی اور جذبے کی گہرائی کے بغیر ادب ادب نہیں رہ سکتا۔ جذبہ خود شعور کی شدت سے پیدا ہوتا ہے اور تخیل بھی شعور کا محتاج ہے۔ جذبے کی شدت اور گہرائی میں شعور کی شدت اور گہرائی جھلکتی ہے لیکن کبھی کبھی جذبہ غلط بھی ہوتا ہے۔ خواہ وہ کتنا ہی رچا

ہوا اور شدید کیوں نہ معلوم ہو۔ اس کی یہ شدت جو جھوٹی شدت ہوتی ہے دراصل ہیجان ہے جو شعور کی خامی کا نتیجہ ہے۔ آرٹ اور ادب میں شعور کی یہ خامی جذبے کی "گہرائی" اور "شدت" کے نام پر معاف نہیں کی جا سکتی۔ دراصل جذبے اور ہیجان میں فرق کرنا ضروری ہے۔ شعور وہ کسوٹی ہے جس پر سچے جذبے اور جھوٹے جذبے کو پرکھا اور ہیجان کو پہچانا جا سکتا ہے۔

یہاں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے۔ قدیم یونانیوں کا شعور آج کے شعور کے مقابلے میں بہت کچا تھا۔ پھر بھی ان کا آرٹ اور ادب حسین اور دل کش ہے اور آج بھی ہم اسے دیکھ کر اور پڑھ کر ششدر رہ جاتے ہیں۔ اس کچے شعور نے ایسا حسن کہاں سے پیدا کیا۔ اس سوال کا جواب میں ایک اور سوال سے دوں گا۔ کیا آج یہ ممکن ہے کہ کوئی انسان قدیم یونانیوں کے شعور کی سطح پر رہ کر اچھا تو کیا قابلِ برداشت آرٹ بھی پیدا کر سکے؟ وہ بہت بھونڈے قسم کی نقالی کر سکتا ہے آرٹ ہرگز نہیں پیدا کر سکتا۔ قدیم یونانی شعور میں انسانیت کے سماجی بچپن کی معصومیت اور حیرت تھی۔ ہمارے شعور میں انسانیت کی جوانی کی پختگی ہے۔ اب ہم وہ معصومیت و حیرت پیدا نہیں کر سکتے۔

کارل مارکس نے یونانی آرٹ کے سلسلے میں بڑی حسین بات کہی ہے کہ ہم بچوں کی معصوم اور تصنع سے خالی حرکتیں دیکھ کر بہت خوش ہوتے ہیں لیکن خود بچے نہیں بن سکتے۔ دوبارہ بچہ بننے کی کوشش بچکانہ اور مضحکہ خیز حرکت ہے۔

پہلے گڑیوں کے ساتھ طلسم کا تصور وابستہ تھا۔ بوڑھی عورتیں ان سے کھیلتی تھیں اور جوان لڑکیاں اس تماشے سے زندگی کا سبق سیکھتی تھیں۔ لیکن آج بچے گڑیوں سے کھیلتے ہیں۔ کل چاند میں بیٹھ کر کوئی بڑھیا سوت کاتتی تھی۔ سمندر میں جل پریاں ناچتی تھیں، ہواؤں میں پریوں کے اڑن کھٹولے اڑتے تھے۔ لیکن آج انسان برفستانوں میں کاشت کرنے کے لیے مریخ کے پودوں کا مطالعہ کر رہا ہے۔ (سوویت یونین) اور چاند کے سفر کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔ فطرت پر انسان کا اختیار بڑھ گیا ہے اور انسانی شعور کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے جس کی جھلک اس دور کے ادب میں بھی نظر آ رہی ہے۔ آج کا ادب "گردشِ چرخِ کہن" کی باتیں نہیں کرتا بلکہ زمین کی گردش کی باتیں کرتا ہے۔ وہ بھی بالکل دوسرے معنوں میں۔

خود شعور کو تاریخ اور ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے، اور وہ تغیر کی بہت سی منزلوں سے گزرا ہے اور گزر رہا ہے۔ ہر چیز کی طرح انسانی سماج کے ساتھ ساتھ شعور بھی بدلتا ہے اور جذبات بھی۔ انسانی فطرت ازلی اور ابدی نہیں ہے۔ شعور اور جذبات بھی ازلی اور ابدی نہیں ہیں۔ تغیر اور تبدیلی ناگزیر ہے۔ یہ ارتقا کا عمل ہے جس نے غاروں میں بسنے والے درندے کو انسان بنایا ہے۔ اس لیے شعور کی تبدیلی انسانی فطرت کا تقاضہ ہے۔ اگر شعور ناپختہ ہے تو اسے تبدیل کرنے کی ضرورت ہے۔

شعور کی تبدیلی ہمارے احساسِ حسن اور ذوقِ جمال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور جمالیاتی قدریں بدل جاتی ہیں۔ دراصل احساسِ حسن اور ذوقِ جمال شعور کی ایک قسم ہے جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد نہیں ہے۔ سماجی کشمکش اور زندگی کی جدو جہد کے ساتھ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے۔ کوئی انسان ماں کے پیٹ سے کوئی مخصوص ذوق لے کر پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے اعصاب میں محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جو خود صدیوں کے ارتقا کا نتیجہ ہے۔ یہ صلاحیت ترقی کر کے ذوق اس وقت بنتی ہے جب وہ تاریخی حالات کے دائرے میں، زندگی اور سماج کے حقائق سے دوچار ہوتی ہے۔

انسان اپنے حواسِ خمسہ کے بغیر حسن کا احساس نہیں کر سکتا۔ یہ حواس کی حد تک جانوروں میں بھی پائے جاتے ہیں لیکن انسان جس طرح مختلف قسم کی خوشبو میں فرق کرتا ہے۔ مختلف قسم کی آوازوں میں بہت لطیف تمیز کرتا ہے۔ انسانی انگلیاں جس طرح نرم سخت اور کھردری سطح کو محسوس کرتی ہیں، آنکھیں جس طرح رنگوں کے باریک فرق کو دیکھتی ہیں اور زبان لطیف سے لطیف ذائقے سے لطف اٹھاتی ہے۔ یہ جانوروں کے حواسِ خمسہ سے ممکن نہیں، حالانکہ بعض جانور انسان سے زیادہ تیز سنتے ہیں اور بہت دور سے بو سونگھ لیتے ہیں۔ وہ تمیز اور فرق اس طرح نہیں کر سکتے۔ جو انسان کی خصوصیت ہے۔ (پھر سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انسان اپنے تصور میں چکھ سکتا ہے، سونگھ سکتا ہے، سن سکتا ہے، محسوس کر سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے۔ "بزمِ خیال میکدۂ بے خروش ہے۔")
یہ انسانی خصوصیات خود مختلف انسانوں میں مختلف ہوتی ہیں۔ جس کے کان موسیقی سے آشنا نہیں ہیں "وہ بھیرویں" اور "شام کلیان" میں فرق نہیں کر سکتا۔ جن آنکھوں نے ہزاروں تصویروں کو نہیں دیکھا ہے وہ اجنتا اور چغتائی کی تصویروں کے خطوط اور

رنگوں میں امتیاز نہیں کرسکتیں۔ یہ ذوق کی تربیت کا سوال ہے جو ہمیشہ مخصوص تاریخی حالات میں، مخصوص سماجی اثرات اور عناصر کے تحت ہوتی ہے۔

آج ہمارے لیے پھول حسین ہے، دریا کی روانی دل کش ہے۔ شفق اور قوس قزح کے رنگوں میں بلا کا جادو ہے۔ ہم انھیں دیکھتے ہیں اور ان سے لذت حاصل کرتے ہیں اور ایک لمحے کے لیے بھی یہ نہیں سوچتے کہ اس لذت کے سرچشمے کہاں ہیں اور ان تمام مظاہر کا حسن ہماری خارجی زندگی اور شعور اور ان کی حرکت کے ساتھ کہاں تک وابستہ ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ملکہ الہامی نہیں بلکہ اکتسابی ہے جسے انسان نے صدیوں کی محنت اور جانفشانی کے بعد حاصل کیا ہے۔ جس طرح ہم کھانا کھاتے وقت یہ نہیں سوچتے کہ یہ غذا کس محنت اور جانفشانی سے پیدا کی گئی ہے۔ کس کس جتن سے حاصل کی گئی ہے۔ اس کی قیمت کیا ہے اور اس کے کیمیاوی عناصر ترکیبی کیا ہیں کیونکہ کھاتے وقت ہم صرف ذائقے کو اہمیت دیتے ہیں اسی طرح جمالیاتی تجربے کے وقت ہم اس کے سرچشموں اور تاریخی جڑوں کا پتہ لگانے کی کوشش نہیں کرتے اور صرف لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن جب تجزیہ اور تنقید کا وقت آتا ہے تاکہ ہم اپنے علم کو منظم کرکے نئی تخلیق کے لیے بہتر صلاحیت پیدا کریں تو ہم سماجی اور تاریخی جڑوں کو تلاش کرنے لگتے ہیں۔ کوئی کسان بیج بوتے وقت اناج کو کھانے نہیں لگتا۔

اگر تجزیہ کیا جائے تو آخر میں ہر حسین چیز انسان کے مجموعی مفاد سے وابستہ نظر آئے گی (خواہ وہ سماجی اور جسمانی مفاد ہو خواہ ذہنی اور اخلاقی) جو چیز مفید نہیں وہ حسین نہیں ہوسکتی۔ پھول سے انسان نے بیج حاصل کیے ہیں اور بیج سے غذا (رنگ اور عطر بہت دیر میں حاصل کیے گئے ہیں۔) دریاؤں سے اس نے اپنی پیاس بجھائی ہے اور اپنے کھیتوں کو سینچا ہے اور موجوں کے دوش پر سوار ہوکر مسافت طے کی ہے۔ شفق نور کی پہلی علامت ہے۔ وحشی انسان کی راتیں بڑی بھیانک ہوتی تھیں اور وہ اجالے کے لیے شفق کی پہلی سرخ لکیر کا منتظر رہتا تھا۔ قوسِ قزح (اندردھنش) میں کمان کا لوچ اور خم ہے اور کمان کی ایجاد انسان کے تہذیبی، تمدنی اور سماجی ارتقا

میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ (رنگوں کی تنظیم بھی روح میں ایک خاموش ترنم اور داخلی آہنگ پیدا کرتی ہے۔ مگر یہ احساس بہت بعد کی چیز ہے۔) اس طرح ابتدا میں انسان ان چیزوں سے مانوس ہوا اور پھر صدیوں میں کہیں جاکر پھول، حافظ اور کیٹس کا گلاب بن سکا ہے۔ (جنگلی گلاب کو باغوں کا گلاب بنانے کے لیے انسان نے بڑی محنت کی ہے۔) بھیڑیے کے بھٹ میں پلے ہوئے آدمی اور بندر کے لیے حسین سے حسین گلاب بھی رنگ و بو کا لطیف احساس نہیں بلکہ کھانے کی چیز ہے۔ کاڈویل) اس لیے یہ محض جہالت اور زہم پرستی نہیں تھی کہ ہمارے پرکھوں نے سحر کو اوشا دیوی اور دریا کو گنگا ماتا بنادیا اور پھر ان دیوتاؤں اور دیویوں نے انسانوں کی سی حسین و جمیل شکل اختیار کر کے آرٹ اور ادب کا روپ دھار لیا۔ پہلے انسان نے اپنے آپ کو فطرت کی شکل میں دیکھا اور جانوروں اور درختوں سے وابستہ کیا اور اپنے قبیلے کے لیے وہاں سے نام حاصل کیے اور پھر اس نے فطرت کو انسانوں کی شکل میں دیکھا اور انسانوں کو دیوتا بنادیا جو تمام ارضی خصوصیات کے حامل تھے، طبقاتی سماج نے ان دیوتاؤں کو آسمانوں کے نیلے پردے میں چھپادیا اور وہ عوام اور ان کی محنت کے عمل سے، جہاں سے انھیں خیالی روپ ملا تھا، ماورائیت کے دھندلکوں میں کھو گئے۔ اس وقت انسان نے اپنے دیوتاؤں کے مقابلے پر اپنے ہیرو لا کھڑے کیے۔ گورکی نے بتایا ہے کہ انسان نے پہلے دیومالا کے کرداروں کی تخلیق کی اور پھر ان کے مقابلے پر اپنے افسانوی ہیرو تلاشے جو عوام کی مجموعی صفات کا پیکر ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کا روسی مفکر اور نقاد پلیخنوف Plekhanov نے اپنی کتاب "تاریخی مادیت اور فنونِ لطیفہ" میں جمالیات سے بحث کرتے ہوئے ڈاروِن اور ایک جرمن عالم بوخر Buchar کی تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ انسان کے ذوقِ جمال کے سرچشموں کا پتہ لگانے کے لیے سماجی علوم کی مدد لینا ضروری ہے کیونکہ سماجی ماحول اور سماجی ترقی نے ہر انسانی گروہ (قبیلہ، سماج، قوم، طبقہ) کے ذوقِ جمال کی تربیت اور تشکیل کی ہے۔ اس سلسلے میں اس نے مختلف تہذیبی سطحوں اور

مختلف تاریخی سماجوں سے بعض بڑی دلچسپ مثالیں پیش کی ہیں۔ مثلاً بعض نیم وحشی قبائل کے مرد جانوروں کی کھال اوڑھ کر اور ان کے دانتوں اور سینگوں سے اپنی آرائش کر کے اپنے آپ کو حسین سمجھنے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہ قبائل ہیں جن کی زندگی کا دار و مدار شکار پر ہے اور ان کے سماج کا ارتقا وہیں رک گیا ہے، ان کے حسن کے تصوّر کے پیچھے یہ تصوّر کارفرما ہے کہ طاقت ور (جانور) کو زیر کرنے والا (انسان) خود بھی طاقت ور ہوتا ہے اور طاقت ور حسین ہے۔ یہاں حسن طاقت کے تصوّر سے اپنے خط و خال حاصل کرتا ہے۔ اسی طرح بعض دوسرے قبائل میں عورتیں لوہے کے زیورات پہنتی ہیں اور ان سے اپنے جسم کی آرائش کرتی ہیں حسن کا یہ تصوّر لوہے اور دھات کے زمانے کی یادگار ہے جس میں لوہا سب سے زیادہ مفید اور قیمتی دھات سمجھا جاتا تھا۔ افریقہ کے ایک حبشی قبیلے کی امیر عورتیں چھوٹی چھوٹی جوتیاں پہنتی ہیں جن میں ان کے پاؤں بمشکل سماتے ہیں۔ جب وہ یہ جوتیاں پہن کر چلتی ہیں تو ان کی چال میں ایک خاص قسم کا لوچ پیدا ہو جاتا ہے اور چال کا یہ لوچ حسین سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اس قبیلے کی غریب عورتیں ایسی جوتیاں نہیں پہنتی ہیں کیونکہ انھیں کام کرنا پڑتا ہے اور انھیں اپنی چال میں مست رفتاری کا لوچ پیدا کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہاں امیر عورتوں کے حسن کا تصور طبقاتی تقسیم کی وجہ سے کاہلی اور بیکاری سے وابستہ ہے۔

خود ہندوستان کے جنگلوں اور پہاڑوں میں آدیواسی قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ اس نقطۂ نظر کی تصدیق کر دے گا۔ کٹنی اور بلاس پور کے درمیان پہاڑی علاقوں میں ایک چھوٹا سا آدیواسی قبیلہ آباد ہے جو آریوں سے بھی پرانا ہے۔ وہ لوگ لوہے، آگ اور کوئلے کی پرستش کرتے ہیں اور "آگاریا" کہلاتے ہیں۔ ان کی دیومالا میں صرف تین دیوتا ہیں۔ لوہ اسور، اگنی اسور اور کوئلہ اسور ان کے افسانوی ادب میں (اگر اسے ادب کہا جا سکے) ایک "لوکھنڈی راجہ" ہے اور ایک کردار جوالا مکھی ہے۔ ان کی کہانیاں اس قسم کی ہیں کہ برہما نے لوہا چرانا چاہا تو لوہا ساری دھرتی میں بکھر گیا۔ اس طرح ہر جگہ لوہے کی کانیں ملتی ہیں۔ یہ کہانی آریوں اور آگاریوں کی کش مکش کا پتہ دیتی ہے۔ ان

کے زیورات، آرائش اور حسن کے تصوّر میں لوہا، کوئلہ اور آگ شامل ہے۔ ایک یورپین پادری ابلون واریر نے، جس نے اس قبیلے اور ایسے ہی دوسرے قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے۔ لکھا ہے کہ جب شروع شروع میں وہاں ریل کی پٹریاں بچھائی گئیں تو اگاریوں نے انجن کو دیوتا سمجھ لیا جس کو آگ، لوہا اور کوئلہ مل کر بناتے ہیں اور طاقت بخشتے ہیں۔

ذوقِ جمال کا فرق تہذیب و تمدن کی مختلف سطحوں پر نظر آتا ہے جو سماجی ماحول کے ساتھ بدلتی ہیں، ہم موٹے طریقے سے انسانی تہذیب کے چار دور قرار دے سکتے ہیں جو ذرائع پیداوار، طریقِ پیداوار اور سماجی تنظیم کے چار دور ہیں اور ہر دور اپنے ساتھ اپنا مخصوص نظام سیاست، اخلاقیات، آرٹ اور ادب لے کر آیا ہے۔ ابتدائی قبائلی دور کے بعد جب انسان طبقوں میں تقسیم نہیں تھا۔ غلام داری کا دور آیا جس میں انسانیت آقاؤں اور غلاموں میں بٹ گئی (ہندوستان میں اس کی شکل یونانی شکل سے مختلف تھی) پھر جاگیرداری دور آیا اور انسانیت جاگیردار اور کسان میں تقسیم ہوگئی۔ (اس کی بھی شکل ہندوستان میں یورپ سے کسی قدر مختلف تھی) تیسرا دور سرمایہ کاری کا ہے جس میں سرمایہ دار اور مزدور متضاد طبقے ہیں، اب انسانیت اور سماج اپنی تہذیب کے چوتھے دور میں داخل ہو رہے ہیں، جب طبقات کی تقسیم ختم ہو رہی ہے اور ایک متحدہ منظم انسانیت پیدا ہو رہی ہے ہر دور کا اپنا اپنا ذوقِ جمال ہے۔ یہاں ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے جسے دور کر دینا ضروری ہے۔ ایک دور اور دوسرے دور کے ذوقِ جمال میں فرق ضرور ہوتا ہے لیکن دونوں کے درمیان لوہے کی دیوار نہیں کھڑی ہوتی۔ ہر دور کا ذوقِ جمال پچھلے دور کی بہترین قدروں کا حامل ہوتا ہے اور ان میں نئے اضافے کرتا ہے۔ ایک بھدّی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ اجنتا کی تصویروں کے خطوط کا خاموش ترنّم، انسانی جسموں کا لوچ، ان کا تناسب اور حسن ہمارے ذوقِ جمال کا ایک حصّہ ہے، لیکن مشین کے پرزوں کی مترنم حرکت انجن اور ہوائی جہاز کے فولادی حسن کے خطوط، اجنتا کے صنّاعوں کے ذوقِ جمال کا حصّہ نہیں تھے اور نہ ہو سکتے تھے، ممتاز حسین کے الفاظ میں "ہمارا علم یقیناً اضافی ہے لیکن ایک مخصوص

دور کی صداقت مطلق بھی ہوا کرتی ہے۔ اگر صداقت کا یہ نظریہ نہ ہو تو ہماری تمام جدو جہد اور قدروں کے تحفظ کے لیے ہر شے کا حوصلہ بالکل ہی بے معنی ہو جائے لیکن جب ہمارا علم بڑھتا ہے اور ہم کسی حقیقت کے نئے پہلو دریافت کرتے ہیں تو پرانی صداقت اضافی بن کر ایک نئی صداقت کو جنم دیتی ہے جو اپنے وقت کے لیے مطلق ہو جاتی ہے … ہمارے علم کا اضافہ پرانی صداقت کو جھوٹ ثابت نہیں کرتا کیوں کہ صداقت کی کوئی نہ کوئی پھٹک ضرور باقی رہتی ہے۔ یہی ذوقِ جمال کا حال ہے۔"

دوسری چیزوں کے علاوہ ذوقِ جمال کے فرق سے بھی ادب اور فن کے قومی اور طبقاتی کردار کا تعین ہوتا ہے اور صورت و معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔

لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یکساں سماجی اور تہذیبی ماحول کے تمام انسانوں کا ذوقِ جمال یکساں ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ کسی ایک سماجی اور تہذیبی ماحول کے انسانوں کا ذوقِ جمال مجموعی سے یکساں کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں بھی ہر شخص کے احساس اور ذوق کی انفرادی خصوصیات الگ الگ ہوں گی۔

جرمن مفکر فرینز ہیرنگ Franz He Hring کے الفاظ میں "یہ سوال کہ انسان کس طرح محسوس کرتا ہے طبیعی علوم سے خصوصاً عضویات (علم افعال اعضاء) کے دائرے میں آتا ہے۔ لیکن یہ سوال کہ انسان کیا محسوس کرتا ہے اور کرتا رہا ہے سماجی علوم خصوصاً جمالیات کے دائرے میں آتا ہے اگر آسٹریلیا کا ایک وحشی (بش مین) اور یورپ کا ایک مہذب آدمی دونوں بیک وقت بیتھوون Bethovan کا نغمہ سنیں یا رافیل کی بنائی ہوئی حضرت مریم کی تصویریں دیکھیں تو نفسیات طبیعی کے اعتبار سے دونوں کے محسوس کرنے کا عمل ایک سا ہوگا کیونکہ جمالیاتی اعتبار سے دونوں انسان ہیں لیکن وہ دونوں جو چیز محسوس کریں گے وہ مختلف ہوگی کیونکہ سماج کے افراد کی حیثیت سے دونوں مختلف تاریخی حالات کی تخلیق ہیں اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں لیکن ایسی بھونڈی مثال کی ضرورت نہیں کیونکہ تہذیب و تمدن کی ایک ہی سطح پر بھی ایسے دو آدمی نہیں ملیں گے جن کے جمالیاتی احساسات یکساں ہوں۔ سماجی مخلوق کی حیثیت سے ہر فرد

ماحول کے مختلف عناصر factors کا ڈھالا ہوا ہے جو برابر ایک دوسرے کو کاٹتے رہتے ہیں اور آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح وہ ہر انسان کے احساس کو مختلف شکلوں میں ڈھالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا انفرادی ذوق ہوتا ہے۔

ہر شخص کے ذاتی تجربات الگ الگ ہوتے ہیں جو اس کے ذوقِ جمال پر رنگ چڑھاتے رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ میں گلاب کا پھول دیکھ کر اپنی محبوبہ کا چہرہ یاد کرنے لگوں اور آپ گلاب کا وہی پھول دیکھ کر انیسؔ کا شعر پڑھنے لگیں :

تھا چرخِ اخضری پہ وہ رنگ آفتاب کا
گویا چمن میں پھول کھلا ہے گلاب کا

اس طرح خیالات اور یادوں کا ایک کارواں ہمارے دل و دماغ سے گزر جاتا ہے اور جمالیاتی حظ کی شکل میں اپنے نقشِ قدم چھوڑ جاتا ہے۔ پرانے سے پرانے ادبی شہ پارے اور آرٹ کے نمونے بھی ہماری یادوں اور سوئے ہوئے خیالات کو جگاتے ہیں اور ہم شیکسپیئر کے ڈراموں میں اپنے عہد کی تصویر دیکھنے لگتے ہیں۔

جمالیاتی ذوق کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں ہے۔ حالانکہ اس کا یہ داخلی پن بھی تاریخ اور ماحول ہی اس حد تک اسیر رہتا ہے کہ گلاب کا پھول دیکھ کر حبشی سماج میں نہ تو محبوبہ کا چہرہ یاد آسکتا ہے اور نہ انیسؔ کا شعر۔

جو لوگ جمالیاتی ذوق کو وجدانی، داخلی اور بالکل انفرادی سمجھتے ہیں وہ خیال پرستی، تصوریت، عینیت اور ماورائیت کے مرتکب ہوتے ہیں۔ اور شعوری یا غیر شعوری طور سے رجعت پرستی کے لیے راستے کھولتے ہیں جن کے پیچ و خم بظاہر کتنے ہی حسین کیوں نہ ہوں بہر حال ہوتے ہیں خطرناک۔

وجدانی اور داخلی بنیادوں پر اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا کہ میرا جمالیاتی ذوق آپ کو کیوں محظوظ کرتا ہے۔ جب تک ادیب اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان مشترک جمالیاتی قدریں نہ ہوں گی، جب تک ان دونوں کے جمالیاتی ذوق کی سرحدیں کہیں ملیں گی نہیں تب تک ادب سے نہ لطف اٹھایا جا سکتا ہے اور نہ اسے سمجھا جا سکتا ہے۔

اس لیے جمالیاتی ذوق کو وجدانی قرار دینے کی کوشش ادب کو محدود کر دیتی ہے۔

آج کل کے زمانے میں جمالیات کا وجدانی تصور آرٹ اور ادب کو عام انسانوں اور زمین کی سطح سے اٹھا کر آسمان کی بلندی پر رکھ دیتا ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ خدا کے چند برگزیدہ بندوں کے سوا اور کوئی شعر و فن کے اسرار و رموز سے واقف نہیں ہو سکتا اور عام انسان اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ آرٹ اور ادب کا یہ تصور فنکار اور عوام کے درمیان جھوٹے ذوق کی ایک دیوار کھڑی کر دیتا ہے اور آرٹ اور ادب سے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یعنی اس کا سماجی کردار چھین لیتا ہے۔ اس لیے یہ تصور مضر ہے۔ ہم کبھی کبھی غیر شعوری طور سے اس تصور کا شکار ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے فن میں تضاد پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے خلاف شعوری جدوجہد ضروری ہے اور ہر اس ادیب کے لیے ضروری ہے جو عوام سے اپنا اور اپنے فن کا رشتہ جوڑنا چاہتا ہے۔

اپنا ذوقِ جمال انسان نے بالکل اسی طرح حاصل کیا ہے جس طرح اس نے اپنے ہاتھ اور اپنا دماغ حاصل کیا ہے۔ زندہ رہنے کی جدوجہد میں اس نے درندگی چھوڑ کر انسانیت حاصل کی ہے اور انسان بننے کی جدوجہد میں فنونِ لطیفہ اور سائنس کو پیدا کیا ہے جس کی ابتدائی شکل جادو تھی۔ یہ جدوجہد آج بھی جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گی۔ اس لیے آرٹ، ادب اور سائنس انسان اور اس کی جدوجہد سے کبھی الگ نہیں ہو سکتے اور الگ ہو کر کبھی زندہ نہیں رہ سکتے۔ طبقاتی کشمکش اس جدوجہد کا نہایت اہم حصہ ہے۔ انسان کا شعور، احساس، جذبہ اسی جدوجہد کے ساتھ وابستہ ہے، یہ جدوجہد انسان کے شعور کو متاثر بھی کرتی ہے اور اس سے متاثر بھی ہوتی ہے۔

ہمیں آج ذوقِ جمال کے سرچشموں اور مادی بنیادوں کا پتہ لگانے میں دشواری اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ طبقاتی سماج میں ادیبوں اور شاعروں کا پیداواری عمل سے براہِ راست تعلق نہیں ہے۔ اس لیے براہِ راست تعلق ثابت کرنے کے لیے ابتدائی سماج اور قبائلی نظام سے مثالیں تلاش کرنی پڑتی ہیں جہاں سماجی عمل اتنا پیچیدہ

نہیں تھا۔ اس بنیاد سے چل کر عہد بہ عہد کی ترقی اور تغیر کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ (یہ جائزہ میرے موضوع سے خارج ہے۔)

انسان کے ذوقِ جمال کو قوموں میں اور قوموں کے ذوقِ جمال کو ان کے تاریخی اور سماجی ادوار میں اور مختلف ادوار کے ذوقِ جمال کو ان ادوار کے طبقات میں اور طبقات کے ذوقِ جمال کو مختلف افراد کے انفرادی ذوقِ جمال میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح مختلف افراد، طبقات اور اقوام کے ذوقِ جمال کے فرق کو سمجھا بھی جا سکتا ہے اور بدذوقی کو جو مختلف اسباب مثلاً مواقع کی کمی یا لاعلمی سے پیدا ہو سکتی ہے۔ دُور بھی کیا جا سکتا ہے۔ یعنی ذوقِ جمال کا علمی تجزیہ اور ذوقِ جمالیات، جسے الہامی اور وجدانی چیز سمجھا جاتا ہے۔ آرٹ اور ادب کی سائنس ہے جس پر ادب اور سماج ادیب اور عوام کے باہمی رشتے کا تعین اور صورتِ معنی کے مختلف مسائل کے حل کرنے اور بہتر سے بہتر ادب کی تخلیق کرنے کی ذمے داری عائد ہوتی ہے۔ اس لیے جمالیات تمام سماجی علوم سے اکتساب کرتی ہے اور فلسفے اور سائنس کی مشعل لے کر نکلتی ہے۔

ذوقِ جمال کی طرح ادب بھی سماج اور مادی سرچشموں کا پتہ لگانے کے لیے ہمیں پھر ابتدائی انسانی سماج اور جنگلوں میں بسنے والے آدیباسی قبیلوں کی زندگی کا جائزہ لینا پڑے گا جہاں آرٹ اور ادب کا تعلق طریقِ پیداوار سے براہِ راست ہے اور ہمارے طبقاتی سماج کی سی پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی۔

ہندوستان میں اس موضوع پر اب تک کام نہیں کیا گیا ہے۔ اور ہماری ابتدائی تاریخ — زمانۂ ماقبل تاریخ — پر لاعلمی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ لیکن دوسرے ممالک کے مفکروں اور عالموں نے پچھلے سو برس میں اس موضوع پر بڑی محنت سے کام کیا ہے اور بڑے مفید نتیجے نکالے ہیں۔ اس سلسلے میں جدید انگریز مصنف خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک گاڈویل جس نے اپنی کتاب "خیال اور حقیقت" میں شاعری کے سرچشموں سے تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسرا مصنف جارج طامسن ہے جس نے اپنی کتاب میں قدیم یونانی سماج کا مطالعہ کیا ہے۔

شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنف کی حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے اور اخلاقی، سماجی اور سیاسی اصولوں کی ترویج کے لیے استعمال کی جاتی ہے، اس لیے ساری دیومالا شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور ابتدائی مذاہب کی کتابیں بھی شاعری کے انداز میں لکھی ہوئی ہیں۔

اس کے بعد کاڈویل نے لکھا ہے کہ شاعری اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے گیت ہے اور گیت اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے، اپنی ترنم کی وجہ سے ایک ایسی چیز ہے جو مل کر گائی جائے اور اجتماعی جذبے کے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ قبیلے کو اس اجتماعی جذبے کی کیا ضرورت ہے۔ اگر شیر یا دشمن حملہ کرتا ہے، زلزلہ آتا ہے یا کوئی اور مصیبت نازل ہوتی ہے تو پورا قبیلہ اس وقت کے حالات کے مطابق اس خطرے کے تدارک کے لیے فوراً اجتماعی اقدام کرتا ہے۔ اس وقت سب کو خطرہ ہے۔ سب ڈرے ہوئے ہیں اس لیے کسی ایسے آلۂ کار کی ضرورت نہیں ہے جو اس موقع پر اجتماعی جذبہ پیدا کرے۔ خطرہ سامنے ہے اور پورا قبیلہ خوف زدہ ہرنوں کی ڈار کی طرح چونک پڑا ہے۔ لیکن ایسے آلۂ کار کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب اس قسم کا کوئی خطرہ فوری طور سے سامنے نہ ہو لیکن اس کا امکان ضرور ہو۔ اس بنیاد پر شاعری قبیلے کی معاشی زندگی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح حقیقت خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعری جنم لیتی ہے۔

جانوروں کی زندگی کے برعکس، انتہائی پسماندہ قبیلے کی بھی زندگی کا تقاضہ یہ ہے کہ وہ کچھ ایسے اقدامات کرے جو جبلی نہیں ہوں، جن کا تقاضہ اس قبیلے کی غیر حیاتیاتی یعنی معاشی ضروریات کرتی ہیں۔ مثلاً "فصل کاٹنا" یہ ضروری ہے کہ کسی سماجی طریقے سے جبلتوں کو فصل کاٹنے کی ضرورت کے ماتحت کر دیا جائے۔ اس طریقے کا ایک نہایت اہم جزو قبیلے کا اجتماعی تہوار ہے جو بند جذبات کو آزاد کر کے اجتماعی طور سے ان کی شیرازہ بندی کر دیتا ہے۔ اصل چیز کھیت کی فصل ہے جو اس تہوار کے موقع پر خیالی چیز بن جاتی ہے۔ اصل چیز سامنے نہیں ہے۔ لیکن خیالی چیز موجود ہے جو پورے قبیلے کے واہمے میں ابھر آئی ہے۔ رقص کی حرکات، موسیقی کی

آوازوں اور شاعری کے ترنم کے ذریعے سے قبیلے کا ہر فرد واہمے کی اس دنیا میں پہنچ گیا ہے جہاں فصل لہلہارہی ہے۔ یہ دنیا حقیقی دنیا سے بھی زیادہ حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ وہ فصل جو ابھی زمین میں بوئی بھی نہیں گئی ہے خیال کی دنیا میں سرسبز و شاداب ہے[1] اور یہ چیز قبیلے کو اس محنت پر آمادہ کرتی ہے جو فصل اگانے کے لیے ضروری ہے۔ اس طرح شاعری، رقص، رسم Ritual اور نغمے کے ساتھ مل کر ایک ایسی محرک بن جاتی ہے جو قبیلے کی جبلی طاقتوں کو اجتماعی عمل میں تبدیل کردیتی ہے۔ اب یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاعری براہِ راست انسان کی معاشی ضروریات اور عمل سے پیدا ہوتی ہے۔

شعر اور معاشی نظام کے براہِ راست تعلق کی یادگاریں آج بھی نچلی سطح کے معاشی نظاموں میں افریقہ کے جنگلوں، ہندوستان کے آدیواسی قبیلوں اور دیہات کے کسانوں میں بڑی آسانی سے مل جائیں گی مثلاً گونڈ، بھیل، سنتھال، سینگ ماریا، بیگا اگاریا اور ایسے ہی دوسرے قبائل کے فنونِ لطیفہ۔ ان کے گیت اور ناچ براہِ راست ان کے طریقِ پیداوار سے وابستہ ہیں۔ گاؤں میں آج بھی کھیت بونے اور کھیت کاٹنے کے گیت، چکی اور اوکھلی کے گیت، مختلف فصلوں اور تہواروں کے گیت عام ہیں۔ بہت سے تہوار براہِ راست معاشی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں[2]۔ وہ گیت جو محنت کے وقت گائے جاتے ہیں محنت کو ہلکا کردیتے ہیں، مثلاً چکی کے گیت، مانجھیوں کے

[1] دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری	در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری
(غالب)

دانہ، کہ بہ آغوشِ زمیں است ہنوز	شاخ در شاخ برومند و جواں می بینم
(اقبال)

[2] معاشی زندگی سے قربت کی وجہ سے قبائلی اور دیہاتی شاعر فی البدیہہ شعر کہتے ہیں جو ہمارے آپ کے بس کی بات نہیں ہے۔ میں نے بنگال اور یوپی کے کسان شاعروں کو گھنٹوں گیت گاتے ہوئے سنا ہے۔ مجمع انھیں کوئی موضوع دے دیتا ہے اور شاعر ایک دوسرے کے مقابلے پر گیت کہتے ہیں اور رات رات بھر گاتے رہتے۔ عرب کے ایامِ جاہلیت کی شاعری میں بھی فی البدیہہ شعر گوئی کی بڑی اہمیت تھی۔ وہ قبائلی زندگی کی یادگار تھی۔

گیتوں کا ترنم، اتار چڑھاؤ، پچو چلانے کے حرکات اور "ہی ہو" کی آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ وہ گیت جو محنت سے الگ فرصت کے وقت گائے جاتے ہیں انسان کو جذباتی طور سے محنت کرنے پر آمادہ کر دیتے ہیں۔ اس کی بہت اچھی مثال جارج طامس نے دی ہے۔

ماوڑی نام کا ایک قبیلہ ہے جس کے ایک ناچ کا نام "آلو کا ناچ" ہے۔ لڑکیاں کھیتوں میں جاکر ناچتی ہیں اور اپنے جسم کی حرکات و سکنات سے ہوا چلنے، پانی برسنے، انکھوے پھوٹنے اور پودے بڑھنے کی نقل کرتی ہیں۔ ناچتے ہوئے وہ گاتی جاتی ہیں اور ان کے گیتوں کے بول پودوں سے مخاطب ہوکر یہ کہتے ہیں کہ ہماری طرح اگو۔ یہ عملی تکنیک کے بجائے خیالی تکنیک ہے لیکن فضول اور بے معنی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گیت کا اثر آلو کے پودوں پر نہیں پڑتا لیکن ناچنے والی لڑکیوں پر ضرور پڑتا ہے۔ اس طرح جذباتی تقویت حاصل کر کے وہ لڑکیاں زیادہ بہتر کام کرتی ہیں اور فصل واقعی اچھی ہوتی ہے۔ لڑکیوں کا داخلی رویہ بدلتا ہے جو خارجی حقیقت کو بدل دیتا ہے۔ ان کے گیتوں کے نام بھی ان کی معاشی زندگی کا پتہ دیتے ہیں۔ مثلاً ایک گیت میں ایک "ٹکڑے" کا نام پتی اور دوسرے کا نام پھل ہے۔

ناچ، گانا اور شاعری تینوں فن ایک ساتھ شروع ہوئے اور ابتدا میں ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ جارج طامس کے الفاظ میں وہ اجتماعی محنت کے دوران میں انسانی جسم کی مترنم حرکت سے پیدا ہوئے ہیں اس حرکت کے دو اجزا تھے۔ ایک اعضا کی حرکت دوسرے گویائی حرکت کی پہلی قسم نے رقص کو جنم دیا، دوسری قسم نے زبان کو۔ یہی زبان معمولی زبان اور شاعرانہ زبان میں تقسیم ہوگئی۔ جب اس اجتماعی فن میں سے رقص (جسمانی حرکت) خارج ہوگیا تو شاعری پیدا ہوئی۔ یہ گیت کی شکل میں تھی اس کی ہیئت، موسیقی تھی پھر یہ دونوں بھی الگ الگ ہوگئے۔ الفاظ خارج ہوجانے کے بعد موسیقی رہ گئی۔ موسیقی کے بغیر شاعری کی ہیئت میں صرف اس کا مترنم ڈھانچہ باقی رہ گیا۔ کاڈویل کا خیال یہ ہے کہ ترنم جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔

اس ابتدائی شاعری میں کوئی کہانی کہی جاتی تھی جو بجائے خود داخلی طور سے مربوط ہوتی تھی اور شاعری کی مترنم ہیئت کی محتاج نہیں تھی۔ بعد کو اس بیانیہ شاعری سے نثر

کی رومانوی داستان اور ناول پیدا ہوا جس میں شاعر اور زبان کی جگہ عام گفتگو نے لے لی،
اور ظاہری شاعرانہ ترنم کی جگہ خود کہانی کے اندرونی توازن نے لے لی۔ (اس لیے ناول
عہدِ جدید کا رزمیہ ہے۔ مشین اور چھاپہ خانہ نے گیت کا گلا گھونٹ دیا اور رزمیہ شاعری
کی بنیاد ختم کردی۔ اب اس کی جگہ ناول نے لے لی ہے) اس دوران میں موسیقی کی ایک
ایسی قسم نے بھی ترقی کرلی جو صرف سازوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ سازوں کا یہ سنگیت
symphony ناول کی ضد ہے۔" اگر ناول وہ گویائی ہے جس میں ترنم نہیں تو سنگیت
وہ ترنم ہے جس میں گویائی نہیں۔" (جارج طامس)

انیسویں صدی کے ایک جرمن عالم بوخر نے تحقیق کی ہے کہ ترنم محنت کے اجتماعی
عمل سے پیدا ہوا ہے۔ پلیخوف نے جس کی کتاب کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔ بوخر
کی تحقیق کی مدد سے یہ بتایا ہے کہ سازوں نے کس طرح جنم لیا۔ جسمانی محنت کے
حرکاتی ترنم Rhythm کے نپے تلے وقفوں سے ترنم اور موسیقی نے جنم لیا۔ ساز
اور باجے بھی اسی طرح پیدا ہوئے۔ انسان کے اوزاروں کی چوٹ جو آوازیں پیدا کرتی
تھی ان میں خود ایک ترنم ہوتا تھا۔ انسان نے وقفوں میں تبدیلی پیدا کرکے تنوع اور
تنوع پیدا کرکے ترنم اور آہنگ بدل دیا جس سے انسانی جذبات کے اظہار کا کام لیا گیا۔
اس مقصد کے لیے اس نے اپنے اوزاروں کی شکلیں بھی بدلیں اور وہ سازوں میں تبدیل
ہوگئے۔ سب سے پہلے اوزار جو تبدیل ہوکر ساز بنے وہ تھے جن سے پیٹنے اور چوٹ
دینے کا کام لیا جاتا تھا۔ ڈھول سب سے پہلا ساز ہے جو تمام وحشی قبائل میں مقبول
ہے (مردنگ اور طبلے ترقی یافتہ شکل میں آئے ہیں) تاروں کے ساز ڈھول کے بعد میں
پیدا ہوئے۔ ان میں ابتدائی وہ ہیں جن کے تاروں پر انگلی یا ناخن سے چوٹ دی جاتی
ہے۔ ہوا سے بجنے والے ساز سب سے آخر میں آئے۔

ایک مرتبہ جب ساز بن گئے تو ان کی ترقی اور نشوونما آزادانہ طریقے سے ہونے لگی
اور ان کی شکلیں بدلنے لگیں۔ آج ہمارے پاس طرح طرح کے ساز ہیں جن کے امتزاج سے
ہم طرح طرح کے سنگیت بناتے ہیں۔ انسان نے فطرت اور عناصرِ فطرت پر اپنی جسمانی اور
ذہنی دونوں طاقتوں سے حملہ کیا۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے اوزار بنائے، کلہاڑیوں
سے پیڑ کاٹے، تیر کمان سے جانوروں کا شکار کیا، بھدے قسم کے بیلچوں اور کھرپوں

سے زمین کھودی، خاک سے پودے اگائے، درختوں کے تنوں سے کشتیاں تیار کیں، دیواریں اٹھائیں، چھتیں ڈالیں، اپنے آپ کو عناصرِ فطرت کی سفاکیوں سے محفوظ کیا اور فطرت کی بعض قوتوں پر قابو حاصل کیا۔ وہ اپنے ہاتھوں سے کام کرتا تھا اور دل و دماغ کی لچکدار اور تیز تلوار سے فطرت کے وحشی عناصر پر وار کرتا تھا۔ یہ وار جادو، شاعری رقص اور نغمے کی شکل اختیار کرلیتا تھا اور اس کے ہاتھوں کو مزید تقویت بخشتا تھا۔ اس کے دل کو نئے مقاصد کے لیے آمادہ کرتا تھا اس کے داخلی وجود کو خارجی عناصر سے زیادہ طاقتور بناتا تھا۔ انسان اپنے خیال کو پھیلاکر حقیقت کے دل میں پیوست کردیتا تھا اور اپنی دانست میں ناقابلِ تسخیر قوتوں کو بھی تسخیر کرلیتا تھا۔ آرٹ جادو تھا جس کا مقصد فطرت اور ماحول کو تبدیل کر کے انسان کے لیے بہتر زندگی اور بہتر سماج کی تشکیل کرنا تھا۔ آرٹ آج بھی یہی فریضہ انجام دیتا ہے۔ فطرت، سماج اور انسان کے درمیان جو تضاد ہے اس کو خوشگوار شکل میں حل کرنا آرٹ کا کام ہے۔ اس لیے آج بھی آرٹ کے لیے سحرکاری سب سے زیادہ ضروری شرط ہے جس کے لیے آج کل تاثیر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ جس آرٹ اور ادب میں تاثیر نہیں وہ دو کوڑی کا ہے۔ تاثیر کے معنی یہ ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کے سینے میں فن کار کا دل دھڑکنے لگے جو نئی آرزوؤں، تمناؤں اور خوابوں سے معمور ہے۔

جب انسانی سماج نے ترقی کی اور محنت میں سماجی تقسیمِ عمل میں آئی تو انسانیت طبقات میں تقسیم ہوگئی — آقا اور غلام، جاگیردار اور کسان، سرمایہ دار اور مزدور، مختصر یہ کہ حاکم اور محکوم — لیکن طبقاتی تقسیم کے ساتھ ساتھ ایک اور تقسیم بھی ہوئی اور وہ جسمانی اور ذہنی محنت کی تقسیم۔ یہ تقسیم اس لیے ضروری تھی کہ ذرائع پیداوار اور سماجی طریق پیداوار اتنا ترقی یافتہ نہیں تھا کہ وہ تھوڑا سا کام کر کے اتنا پیدا کرلیں کہ فراغت* کے لیے وقت نکل سکے جو آرٹ، فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے دیا جا سکے۔ اس لیے ایک بہت بڑا گروہ جو تھوڑا سا کھاکر زندہ رہتا تھا اور اپنی معمولی ضروریات سے زیادہ سامان پیدا کرتا تھا صرف جسمانی محنت پر اکتفا کرنے لگا اور ایک چھوٹا سا گروہ جس کی زندگی کا دارومدار ایک بڑے گروہ کی محنت پر تھا، آرٹ اور فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے وقف ہوگیا اس لیے قدیم یونان میں غلاموں کو شہری حقوق حاصل نہیں تھے۔ ان کا

کام صرف جانوروں کی طرح مشقت کرنا تھا۔

یہاں سے تہذیب و تمدن کا دور شروع ہوتا ہے جس میں آرٹ اور ادب تخلیقی سرچشموں سے دور ہوا میں بلند ہونے لگتے ہیں۔ اس وقت کے بعد سے شعور اپنے آپ کو یہ فریب دے سکتا ہے کہ وہ عمل سے الگ کوئی چیز ہے اور وہ خالص نظریہ خالص فلسفہ اور خالص آرٹ اور ادب پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں سے شعور اور سماج میں، ادب اور سماج میں، سماجی رشتوں اور سماجی تخلیقی قوتوں میں تضاد اور ٹکراؤ پیدا ہونے لگتا ہے۔

گورکی لکھتا ہے کہ "انسان کا تہذیبی اور سماجی ارتقا صرف اسی صورت میں صحت مند رہ سکتا ہے جب ہاتھ دماغ کی تربیت کریں اور یہ تربیت یافتہ دماغ ہاتھوں کی تربیت کرے اور یہ اور زیادہ تربیت یافتہ زیادہ اچھی طرح دماغ کی تربیت اور تربیت کا سامان کریں۔ محنت کش انسان کی تہذیب ترقی کا یہ صحت مند اور معمولی عمل زمانۂ قدیم میں رک گیا ... دماغ ہاتھوں سے جدا ہو گیا اور فکر ٹھوس زمین سے الگ ہو گئی۔ پھر کام کرنے والوں کے درمیان سوچ بچار کرنے والے انسان نمودار ہوئے اور دنیا اور فکر کے ارتقا کے اصول مجرد اور ہوائی طریقے سے سمجھانے لگے۔

تب سے اور ادب کے دو متوازی دھارے بہہ رہے ہیں۔ ایک عوامی ادب اور فن ہے جو تھکے ہوئے ہاتھوں اور پسینے سے تر دماغ کا مرہون منت ہے۔ محنت کش عوام صدیوں سے ضرب الامثال، حکایتوں، داستانوں اور گیتوں کی تخلیق کر رہے ہیں جو کہیں لکھے نہیں جاتے، کہیں جمع نہیں کیے جاتے اور جن کے مصنفین کا نام تک نہیں معلوم یہ سینہ بہ سینہ، نسلاً بعد نسل منتقل ہو رہے ہیں۔ ان کو محفوظ کرنے کے لیے نہ کتابیں ہیں نہ کتب خانے۔ پھر بھی وہ جنتا کی یادوں میں محفوظ ہیں۔ یہ کہانیاں اور حکایتیں الاؤ کے گرد سنائی جاتی ہیں، یہ گیت چشموں کے کنارے، کھیتوں کے سینے پر اور جنگل کے گھنے درختوں کے سائے میں گائے جاتے ہیں۔ ان میں صدیوں کا دکھ درد ہے، صدیوں کا تجربہ، دانش اور فراست محفوظ ہے ان میں عوام کے دلوں کی تمنائیں، ان کے محبوب اور حسین خواب، ان کی نفرتیں اور محبتیں ہیں ان میں ایسے عقل مندوں کے کردار ہیں جو ذرا سے میں بوکھلا جاتے ہیں۔ ایسے بیوقوفوں کے کردار ہیں جن پر سب ہنستے ہیں لیکن وہ ہر مشکل سے باہر نکل آتے ہیں اور آخر میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان میں لیلیٰ اور شیریں

کی سی محبوبائیں ہیں، مجنوں اور فرہاد کے سے عاشق ہیں رستم کی طرح سورما اور پرومیتھیوس کی طرح کے جیالے جو بادشاہوں اور دیوتاؤں سے ٹکّر لیتے ہیں۔ اس صدیوں کے عوامی ادب میں گندگی، فحاشی، قنوطیت اور کلبیت نہیں ملے گی۔ اس میں زندگی کا حوصلہ اور امنگ ہے۔ محنت کے عمل کو ہلکا اور خوشگوار بنانے کی خواہش ہے۔ فطرت پر قابو پانے کی کوشش ہے۔ چرخے جو خود بخود چلتے ہیں، کھٹولے جو ہوا میں پریوں کو لے کر اڑتے ہیں، پانی کی سطح پر چلنے والے آدمی ہیں۔ اس میں چاند اور ستارے، پھول اور چڑیاں انسانوں سے ہمکلام ہوتی ہیں۔ ظالم ہمیشہ شکست کھاتے ہیں اور مظلوم ہمیشہ فتحیاب ہوتے ہیں۔ اس کا اخلاقی معیار بہت بلند ہے اور ہر ہر لفظ میں قبیلے' جماعت' — انسان کے لافانی ہونے کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گورکی نے عوام کی ضرب الامثال داستانوں، حکایتوں اور گیتوں کے مطالعے پر بہت زور دیا ہے۔ جس کے بغیر نہ تو سماج کی تاریخ سمجھ میں آسکتی ہے اور نہ ادب اور فن کے مسائل ہی حل کیے جا سکتے ہیں۔

دوسرا دھارا جسے ہم آسانی کے لیے "اعلیٰ" ادب اور فن کہہ سکتے ہیں ذرا اونچی سطح پر بہتا ہے اور افلاطون اور ارسطو کے نظریات، مائیکل انجلو اور بیتھوون کے فن کالی داس اور غالب کے تخیل سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ علم کے خزانوں اور سائنس کی دولت کو سمیٹتا رہتا ہے۔ یہ دوسرا دھارا عوام کے تخلیقی سرچشموں اور پیداواری قوتوں سے تو ضرور دور ہو جاتا ہے۔ (جس کی وجہ سے ادب اور سماج میں تضاد رہتا ہے) لیکن پہلے دھارے — عوامی ادب — سے بالکل منقطع نہیں ہوتا یہ وہاں سے توانائی حاصل کرتا رہتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ ان لمحوں میں جب سماج اور زندگی کوئی تاریخی کروٹ بدلتی ہے اور عوام سیاست کے میدان میں اتر آتے ہیں اور بڑی بڑی اجتماعی تحریکیں اور بغاوتیں ہوتی ہیں تو دونوں دھارے ایک دوسرے کا منہ چوم لیتے ہیں اور ایک پرشور سیلاب کی طرح چوڑے چکلے پاٹ میں بہنے لگتے ہیں۔

اس کی مثالیں دنیا کے موجودہ انقلابی ادب میں بے شمار ہیں۔ ہر زبان کی پچھلی تاریخ میں بھی اس کی مثالیں ملیں گی گو آج کے ادب کی وسعت اور گہرائی تاریخی حالات کی وجہ سے کہیں زیادہ ہے۔

فردوسی، امیر خسرو، عمر خیام کی شاعری جو ایرانی قوم کے جذبۂ آزادی اور کسانوں،

غلاموں اور دستکاروں کی بغاوت کے ساتھ وابستہ ہے۔ کبیر اور تلسی داس کی شاعری جو ہندوستان کے کسانوں اور دستکاروں کے جذبات کی آئینہ دار ہے۔ مراٹھی کسانوں کی بغاوت کے وقت مراٹھی شاعری (خصوصاً اس کی صنف پواڑا) اور پٹھانوں کی بغاوت کے وقت کی پشتو شاعری جس کا سب سے بڑا شاعر خوش حال خاں خٹک تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر دور کے بڑے بڑے شاعروں اور ادیبوں کے بہترین کارنامے اور شاہکار اسی وقت وجود میں آئے ہیں جب انھوں نے عوامی تخیل سے بال و پر حاصل کیے ہیں۔

گورکی نے لکھا ہے۔ حالانکہ روحانی طور سے مجبور اور جکڑے ہوئے عوام اب اس قابل نہیں تھے کہ شاعرانہ تخلیق کی پرانی بلندیوں کو چھو سکتے پھر بھی وہ اپنی بھرپور اندرونی زندگی بسر کرتے رہے اور ہزاروں افسانے، گیت اور ضرب الامثال بناتے رہے۔ بعض اوقات انھوں نے ایسے قابلِ قدر کردار تخلیق کیے جیسے فاؤسٹ۔ اس افسانے کی تخلیق میں عوام نے گویا اس فرد کا روحانی کھوکھلاپن دکھایا ہے جو ایک عرصے سے عوام سے منحرف تھا۔ وہ اس کے لذّتیت کے نظریے پر ہنستے ہیں اور انھوں نے علم کی حدود سے باہر کی چیزوں کو دریافت کرنے کی فضول کوشش کا مذاق اڑایا ہے۔ ہر ملک کے بہترین شاعروں نے اپنے شاہکاروں میں عوامی ادب و فن کے خزانے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں ہر طرح کی تعمیمیں ہر طرح کی تصویریں اور ٹائپ موجود ہیں۔

"رشک و حسد کا شکار آتھیلو، مذبذب ہملیٹ اور مایوس ڈان جوان یہ سب وہ ٹائپ ہیں جنھیں عوام نے شیکسپیئر اور بائرن کی پیدائش سے بہت پہلے تخلیق کیا تھا۔ ہسپانوی عوام نے کالڈرن سے بہت پہلے یہ گیت گائے ہیں کہ زندگی ایک خواب ہے اور یہی بات موروں نے ہسپانوی عوام سے بھی پہلے کہی تھی۔ سروانٹس سے بہت پہلے عوامی حکایتوں میں مہم جو بانکوں کا مذاق اڑایا گیا ہے اور اتنی ہی نفرت اور حقارت اور حزن و ملال کے ساتھ" (گورکی نے جس کردار کی طرف اشارہ کیا ہے وہ سروانٹس کا ڈان کیوکزٹ (اس کا تلفظ ہسپانوی زبان میں کچھ اور ہے) ہے۔ اس سے ملتا جلتا کردار شیکسپیئر کا فال سٹاف ہے اور رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کا خوجی جس کے بارے میں احتشام حسین نے بہت دلچسپ مضمون لکھا ہے۔

ملٹن ڈانٹے، مکی وِکس، گوئٹے اور شلر نے سب سے زیادہ بلند پردازی اس وقت دکھائی ہے جب انھوں نے جماعت Community کی تخلیقی طاقت سے بال و پر مستعار لیے، جب انھوں نے اپنا انسپریشن عوامی شاعری کے سرچشموں سے حاصل کیا۔ عوامی شاعری جو اتھاہ سمندر ہے۔ بے انتہا متنوع، زوردار اور عقل و فراست سے بھری ہوئی۔

"یہ کہہ کر میں ان شاعروں کی بین الاقوامی شہرت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف اتنی بات کہہ رہا ہوں کہ انفرادی تخلیق کے بہترین نمونے قیمتی جواہرات ہیں جو بڑی خوبصورتی سے جڑے گئے ہیں لیکن ان جواہرات کی تخلیق عوامی قوت سے ہوتی ہے۔ آرٹ یقیناً مرد کی دسترس میں ہے لیکن سچّی تخلیق صرف جماعت کر سکتی ہے۔ زیوس کی تخلیق یونانی عوام نے کی تھی۔ زیوس نے اسے صرف پتھر سے تراش کر نکال لیا۔"

میں گورکی کی فہرست میں فردوسی کے رستم، نظامی گنجوی کے شیریں، فرہاد، لیلیٰ مجنوں، کالی داس کی شکنتلا اور تلسی داس کے رام لچھمن، سیتا اور راون کا اضافہ کروں گا۔ ہندوستانی نٹ راج کا مجسمہ بھی اسی فہرست میں آتا ہے۔

حسن عسکری

محمد حسن عسکری (۵ نومبر ۱۹۱۹ - ۲۸ جنوری ۱۹۷۸ء) میرٹھ میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصلی نام اظہار الحق تھا۔ ابتدائی تعلیم میرٹھ میں حاصل کی، ۱۹۳۶ء میں مسلم ہائی سکول بلند شہر سے میٹرک پاس کیا، ۱۹۴۰ء میں الہ آباد سے بی۔ اے کیا، الہ آباد یونیورسٹی سے ہی ایم اے انگریزی کی ڈگری لی، شروع میں وہ آل انڈیا ریڈیو، دہلی میں سٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے کام کرتے رہے، ۱۹۴۵ء میں اینگلو عربک کالج، دہلی میں لیکچرر کی حیثیت سے عارضی تقرر ہوا، کچھ عرصے تک میرٹھ کالج میں لیکچرر رہے، اکتوبر ۱۹۴۷ء میں لاہور منتقل ہوئے، یکم فروری ۱۹۵۰ء کو ماہ نو کے مدیر بن گئے اور اس سلسلے میں کراچی منتقل ہوئے، چند مہینے ماہ نو کی ادارت کے بعد اسلامیہ کالج کراچی میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ جہاں بعد میں سینیئر پروفیسر بنائے گئے۔ وہ حلقہ ارباب ذوق کی انتظامیہ کمیٹی کے رکن رہے، محمد حسن عسکری کو اردو اور انگریزی کے علاوہ فرانسیسی ناولوں کے تراجم بھی کیے، وہ مارکسیت کے خلاف لکھتے رہے، زندگی کے اواخر میں اسلامی ادب اور تصوف میں گہری دلچسپی لیتے رہے۔

تصنیفات و تراجم:

(۱) جزیرے (افسانے) ۱۹۴۳ء، (۲) قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے ۱۹۴۶ء (۳) ستارہ اور بادبان ۱۹۶۳ء، (۴) انسان اور آدمی ۱۹۵۳ء (۵) میری بہترین نظم (مرتبہ) ۱۹۴۲ء، (۶) میرا بہترین افسانہ (مرتبہ) ۱۹۴۳ء (۷) انتخاب طلسم ہوشربا (مرتبہ) ۱۹۵۳ء، (۸) انتخاب میر (ساقی میر نمبر) ۱۹۵۸ء، (۹) میں ادیب کیسے بنا (ترجمہ) ۱۹۴۳ء، (۱۰) آخری سلام (ترجمہ) ۱۹۴۸ء (۱۱) مادام بواری (ترجمہ) ۱۹۵۰ء، (۱۲) مابی ڈک (ترجمہ) ۱۹۶۷ء، (۱۳) وقت کی راگنی (تنقید) ۱۹۷۹ء، (۱۴) جھلکیاں (ادبی کالم) دو جلدیں ۱۹۸۹ء، (۱۵) تخلیقی عمل اور اسلوب ۱۹۸۹ء۔

محمد حسن عسکری

تنقید کا فریضہ

(موجودہ حالات میں)

آج کل ہمارے ادب پر جو موت یا کم سے کم جمود طاری ہے، اوّل تو اس کی فکر ہی کسے ہے۔ اپنے مرنے جینے سے لوگ بے پروا ہیں تو بچارے ادب کی تیمار داری کون کرے؟ ادب کی جو حالت بھی ہو گئی ہو، عام رویّہ تو یہ ہے کہ "سب چلتا ہے" بعض وقت لوگ یہ کہہ کر اپنے آپ کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ ادب کی یہ حالت ہمیشہ تو رہے گی نہیں، کبھی نہ کبھی تو کوئی بڑی تخلیقی تحریک نمودار ہو گی ہی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ محض انتظار میں بیٹھے رہنے سے یا "مولا بھیج" کرتے رہنے سے تبدیلی کیسے واقع ہو جائے گی؟ پھر یہ کیا ضروری ہے کہ جو اندرونی تحریکات ادب کے ذریعہ ارتفاع پاتی ہیں، وہ تھوڑے دن قید میں رہنے کے بعد ادب ہی کے ذریعہ اپنا اظہار کریں۔ ممکن ہے وہ کوئی ایسا راستہ اختیار کریں جس کے نتائج ہماری اجتماعی زندگی کے لیے بھی خوشگوار نہ ہوں۔ اچھا فرض کیجیے کہ ادب اپنے آپ سے اپنے آپ زندہ ہو جائے گا، لیکن محض ادب کی مقدار بڑھ جانے سے ادب کے معیار میں کیا فرق آئے گا۔ اس کے متعلق ابھی سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ بہر حال کچھ لوگ ابھی امید کے سہارے زندہ ہیں۔

بعض لوگ قنوط یا ذہنی کہہ کر ادب میں جان ڈالنا چاہتے ہیں۔ ان کا مشورہ ہے کہ جمود کو توڑنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ لکھا جائے، لیکن قصہ تو یہی ہے کہ اگر

لوگ لکھ سکتے تو انھیں مشورے ہی کی کیا ضرورت تھی۔ سارا سوال تو یہی ہے کہ لوگ لکھ کیوں نہیں سکتے؟ اور اگر لکھتے ہیں تو سطحی قسم کی باتیں کیوں کرتے ہیں؟ بلکہ حال اتنا خراب ہوگیا ہے کہ اب تو عموماً لوگوں سے غیر زبانوں کا بھی اچھا ادب نہیں پڑھا جاتا۔ اب سے پانچ سات سال پہلے اور کچھ نہیں تو دکھاوے کے لیے ہی مغربی مصنفوں کا نام لے دیا کرتے تھے۔ لیکن آج کل تو یہ بات شائستگی کے خلاف سمجھی جاتی ہے۔ جب ہمارا ذہن ادب سے اس حد تک ڈرنے لگا ہو تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادبی جمود کا مسئلہ ادبی نہیں رہا بلکہ نفسیاتی بن گیا ہے، یا اجتماعیات کے تحت آتا ہے۔ یہ محض ادبی تعطل کا معاملہ نہیں بلکہ ہر قسم کے ادبی تجربے سے بچنے، گھبرانے اور ڈرنے کی بات ہے۔ کہتے ہیں کہ بیمار عضویاتی نظام کو اپنے مریضانہ فعل کی ایسی عادت پڑ جاتی ہے کہ پھر اسے تندرستی یا نئی قوت کی سہار نہیں رہتی۔ یا تو تندرستی سے بچتا رہتا ہے یا پھر پورا نظام ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ یہی حال ہمارے ادبی شعور کا ہوگیا ہے۔ ہمارے یہاں غیر ملکوں کا ادب یا تو پڑھا ہی نہیں جاتا یا پڑھا جاتا ہے تو اس کا کوئی اثر ہی نہیں ہوتا۔ ہمارا شعور تو قلعہ بند ہو کے بیٹھ گیا ہے۔ نہ تو ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ باہر نکل کے لڑنے کی۔ آج کل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطل کی حفاظت کی جائے۔ اس ادب کی حیثیت ایک اعصابی علامت کی سی ہے۔ چپ رہیں تو بے چینی پیدا ہوتی ہے اپنا پورا اظہار کریں تو لاشعور کے خوفناک تجربات سامنے آتے ہیں جس سے ذہنی سکون میں خلل پڑتا ہے۔ گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل۔ ہم دونوں پریشانیوں سے اپنی سطحی ادبی سرگرمیوں کی مدد سے بچ جاتے ہیں۔ جو چیز بظاہر ادبی جمود معلوم ہوتی ہے وہ دراصل اپنی حقیقت سے، زندگی کے مطالبات سے بھاگنے اور جان چرانے کی کوشش کی ہے۔ زندہ رہنے کی ذمہ داریوں سے چھٹکارا پانے کا ذریعہ ہے۔ زندگی کے مسائل کا ایک مریضانہ حل ہے۔ ہماری ادبی شخصیت ایک مریضانہ نظام ہے جس نے اپنے گرد مدافعت کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔ اس وقت "لکھو اور لکھو" کا مشورہ دینا بالکل ایسا ہی ہے جیسے کسی اعصابی مریض سے کہا جائے کہ روز صبح کو دو میل پیدل چل لیا کرو، ٹھیک ہو جاؤ گے۔ جس کو واقعی ادب

کہا جا سکے وہ تو اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا۔ جب تک کہ یہ اندرونی مدافعت کی دیواریں نہ ہٹ جائیں۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے ادیب انفرادی یا اجتماعی حیثیت سے اپنی تحلیل نفسی کرائیں؟ ادب کو سمجھنے کے لیے نفسیات سے مدد لینے کے باوجود میں ایسا نفسیات پرست نہیں بنا ہوں کہ ایسا مہمل اور مضحکہ خیز مشورہ دوں۔ سب سے بڑی نفسیاتی تحلیل تو معاشرے کی اندرونی تبدیلیاں ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ بیسیوں قسم کی مدافعتیں اپنے آپ سے اپنے آپ ختم ہو سکتی ہیں لیکن اس سے قطع نظر خود ادب کے دائرے میں بھی ایک ایسی چیز موجود ہے جو کسی نہ کسی حد تک ان دیواروں کو گرا سکتی ہے جو تخلیق کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ میرا مطلب تنقید سے ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ بات تنقید کے فریضے میں شامل بھی ہے یا نہیں۔ اس سے آگے بڑھ کر آپ یہ بھی پوچھ سکتے ہیں کہ آخر تنقید کا فریضہ ہے کیا؟ ادب پاروں کو سمجھنا؟ ان کی قدر و قیمت کا تعین؟ تخلیق کے عمل کی تفتیش؟۔ اتفاق سے یہ سب فرائض تنقید انجام دے چکی ہے، البتہ مختلف زبانوں میں زور مختلف باتوں پر رہا ہے۔ تنقید کا فرض کیا ہو اور کیا نہ ہو، اس سلسلہ میں کوئی مطلق اور مجرد قسم کا قانون نہ تو بنایا جا سکتا ہے اور نہ بنانا چاہیے۔ اس کا انحصار تو دراصل زمان و مکان کی مخصوص کیفیت پر ہے۔ جو تنقید محض مدرّسوں کا ایک کھیل ہے اور زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر خود اپنے آپ میں مگن رہتی ہے۔ اس سے تو خیر ہمیں کوئی مطلب نہیں ہے کیونکہ اس سے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہاں تو ہمیں صرف اس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور رکھتی ہے۔ چاہے موافقت کا چاہے مخالفت کا۔ ایسی تنقید چونکہ براہِ راست تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ اس لیے اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے۔ اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو صرف "واہ وا، سبحان اللہ" کہہ کر ہی تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین کر سکتی ہے۔ اگر سماج میں کوئی مربوط نظام اقدار باقی نہ رہا ہو تو پھر تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی

اہمیت کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال بھی چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔

ہمارے یہاں ادب کے بارے میں کبھی کبھار مضمون تو لکھے جاتے ہیں، لیکن یہ کوئی نہیں سوچتا کہ تنقید کیا چیز ہے اور کیسی ہونی چاہیے۔ بفرضِ محال اس قسم کا سوال کسی کے ذہن میں پیدا ہو تو بھی اس وقت تنقید کی کوئی تجریدی تعریف معلوم کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اصل چیز تو یہ ہے کہ آج کل ادب کی جو حالت ہو رہی ہے اور ادب کو جو مسائل درپیش ہیں ان کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے کہ اس وقت جمود کو توڑنے کے لیے تنقید کیا کر سکتی ہے۔ تنقید کو شطرنج بنانا ہے تب تو بات دوسری ہے لیکن اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصّہ بن سکتی ہے تو پھر موجودہ ادبی صورتِ حال کو نظر انداز کر دینے کے بعد تنقید کا کوئی فریضہ باقی نہیں رہ جاتا۔

خیر اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ دیکھنا چاہیے کہ ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۴۵ء تک تنقید کا فریضہ کیا رہا ہے اور اسے کس طرح سرانجام دیا گیا (۱۹۴۵ء کی تخصیص میں نے اس لیے کی کہ نئے ادب کی تحریک اس وقت تک اپنی معراج کو پہنچ کر روبہ زوال ہو چکی تھی) ۳۶ء میں نئے ادیب نئے موضوعات، اور نئے اسالیب بیان لے کر آئے تھے، جن میں سے بعض اردو کے لیے بالکل اجنبی تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی چیزوں کی مخالفت کرنی ہی چاہیے۔ اس کے علاوہ ۳۶ء تک اردو کی نظم اور نثر دونوں بحیثیت مجموعی مر چکی تھیں۔ اقبال یا پریم چند یا حسرت موہانی جیسے دو ایک آدمیوں کی موجودگی پورے ادب کی زندگی کا ثبوت نہیں ہے۔ چنانچہ وہ زمانہ بھی جمود کا تھا اور لوگ نئی زندگی سے گھبراتے تھے۔ ایسے زمانے میں تنقید کا فرض یہ تھا کہ نئے ادبی اصولوں کی تشریح کرے اور نئی تحریک کو قدم جمانے میں مدد دے۔ اس نو دس سال کے عرصے میں چاہے اچھی تنقید پیدا ہوئی ہو یا بری۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے مقصد میں کامیاب رہی۔ کیونکہ نیا ادب

مخالفت پر بڑی جلدی غالب آگیا اور اس طرح کہ پرانے ادب کو اپنے پیچھے چھپا لیا، لیکن دراصل یہ کامیابی حالات کی تھی۔ نیا ادب خاص نفسیاتی ضرورتوں کے ماتحت پیدا ہوا تھا، اس لیے فوراً ماحول پر چھا گیا۔ دوسرے جو لوگ ادب کے مخالف تھے، ان میں خود جان نہیں تھی اور نہ وہ نئے ادب کے بنیادی اصولوں سے واقف تھے۔ بہرحال نئے ادب کے اقتدار میں تنقید نے بھی تھوڑی بہت مدد ضرور کی۔ خیر، یہاں تک تو یہ تنقید اپنے فرض سے سبکدوش ہوئی لیکن اس وقت اہم تر سوال یہ ہے کہ اس تنقید نے اپنا فرض ادا کرنے سے جان چرائی تو کیوں اور کس طرح؟ کیونکہ آج کل کا ادبی جمود بڑی حد تک اسی تنقید کی کوتاہیوں کا مرہونِ منت ہے۔

اس تنقید کا ایک عیب اب کچھ دن سے لوگوں کو نظر آنے لگا ہے یعنی نو دس سال تک ہر قسم کے نئے ادیبوں کی تعریف ہی تعریف ہوتی رہی ہے اور اس معاملے میں کسی طرح کے امتیازات ملحوظ نہیں رکھے گئے۔ لیکن میں اس بات کو بھی اتنا برا نہیں سمجھتا۔ اگر تعریف سے لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھتا ہو یا نئے خیالات کو اپنے استحکام میں مدد ملتی ہو تو جانب داری اور مبالغہ آرائی میں بھی کوئی مضائقہ نہیں ۳۲ء یا ۱۹۴۳ء تک یہ بات ضروری بھی تھی، کیونکہ نئے ادب کو اپنی جگہ بنانی تھی لیکن مبالغہ آرائی اس وقت بھی جاری رہی۔ جب تخلیقی تحریک ٹھنڈی پڑ چکی تھی۔ شروع شروع میں تو تنقیدی کام بھی انھیں لوگوں نے کیا جو تخلیقی کام کر رہے تھے۔ بہت سے نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنی اپنی کتابوں کے دیباچے خود ہی لکھے یا ایک شاعر نے دوسرے شاعر پر لکھا، یعنی یہ لوگ اپنا یا اپنے ادبی اصولوں کا تعارف خود ہی کرا رہے تھے۔ اس وقت تو قصہ ہی یہ تھا کہ جب تک ان اصولوں کو تسلیم نہ کر لیا جائے، لکھنے والوں کی پذیرائی ہو ہی نہیں سکتی تھی اس لیے تنقید کا زیادہ زور اصولوں کی تشریح پر صرف ہوتا تھا، لکھنے والوں کی تعریف پر نہیں۔ لیکن جب نئے ادب کو پڑھنے والوں نے قبول کر لیا تو پھر تنقید کا کام الگ ہو گیا، اور نقادوں کا ایک علیحدہ طبقہ وجود میں آگیا۔ تخلیقی کام کرنے والوں نے تو نئے اصول کسی اندرونی ضرورت کی بنا پر اختیار کیے تھے، اس لیے وہ برا

بھلا یا تھوڑا بہت تو انھیں سمجھنے ہی تھے۔ نقادوں کو ایک بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی
چیز ہاتھ آ گئی۔ چنانچہ انھوں نے اپنا فرض سمجھا کہ جہاں بھی یہ اصول کام کرتے نظر
آ جائیں، فوراً تعریف کر دیں۔ اس سے بحث نہیں کہ اصول کام کس طرح کر رہے
ہیں۔ نقادوں نے ان اصولوں کو اندر سے نہیں، باہر سے دیکھا تھا۔ انھیں کچھ پتہ نہیں
تھا کہ یہ اصول تخلیقی قوت کس طرح بن سکتے ہیں۔ چنانچہ نقادوں کا نقطۂ نظر
نامیاتی نہیں بلکہ میکانکی تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے ادیبوں کی تخلیقی قوت کمزور
پڑتی چلی گئی اور نقادوں کو آٹھ دس سال تک خبر بھی نہ ہوئی۔ وہ قصیدہ گوئی کا فرض
بڑے خلوص اور نیک نیتی کے ساتھ ادا کرتے رہے۔

اس خوش اعتقادی کی ایک وجہ اور بھی ہے ۱۹۳۶ء کے بعد جن لوگوں نے شاعری
یا افسانہ نگاری شروع کی۔ ان میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جنھوں نے انگریزی
میں ایم۔ اے کیا تھا۔ مغربی ادب سے ان کی واقفیت محدود اور ناقص سہی۔ مگر
بہر حال براہ راست ضرور تھی۔ انھیں اپنے تخلیقی کام میں جتنی بھی کامیابی حاصل
ہوئی۔ اسے جمالِ ہم نشیں کا اثر سمجھیے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے نقادوں میں
بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے، جنھوں نے اردو میں ایم۔ اے کیا ہے۔ انھوں نے
نقاد بننے کے لیے انگریزی میں تنقید کی کتابیں تو ضرور محنت سے پڑھی ہوں گی۔
اس میں مجھے ذرا بھی شک نہیں، لیکن مغرب کے تخلیقی ادب سے ان کی واقفیت
واجبی ہی واجبی تھی۔ نقاد بننے کے لیے انھوں نے اتنا ہی کافی سمجھا کہ تنقید کی کتابیں
پڑھ لی جائیں۔ براہِ راست مغربی ادب سے تعلق نہ ہونے کی وجہ سے ان لوگوں
کے ادبی شعور کی تربیت نہ ہو سکی۔ چنانچہ اصول بازی تو انھوں نے تخلیقی کام
کرنے والوں سے بھی زیادہ کی، (جن مغربی مصنفوں کا اردو کے نئے ادیبوں پر اثر
پڑا ہے (یعنی نقادوں کے خیال میں) ان کی لمبی چوڑی فہرستیں بھی بنائیں نئے علوم
کے نام اور اصطلاحی الفاظ بھی وقتاً فوقتاً استعمال کیے لیکن تخلیقی ادب سے
الگ رہنے کی وجہ سے ادب کا احساس نہ تو ان میں آیا اور نہ اپنے پڑھنے والوں میں
پیدا کر سکے۔ تربیت یافتہ ادبی شعور کے بغیر کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا
تعین ممکن نہیں۔ اس باب میں یہ لوگ سخت ناکام رہے۔ چنانچہ ان کی تعریفوں

نے ادیبوں اور پڑھنے والوں دونوں میں خود اطمینانی پیدا کر دی۔ ادیبوں نے سمجھا کہ جتنی کاوش ہم نے کر لی اتنی کافی ہے۔ بقول نقادوں کے اب تو اردو ادب میں ہمارا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ دوسری طرف پڑھنے والوں نے سمجھا کہ جب نقاد تک ان لوگوں کی تعریف کر رہے ہیں تو یہ لوگ واقعی اچھا ہی لکھ رہے ہوں گے۔ اس لیے انھوں نے بھی ادیبوں سے کوئی مطالبہ کرنا چھوڑ دیا۔ نقادوں کی تعریفوں سے جو ذہنی کاہلی ہر طرف پیدا ہوئی ہے اس کی ایک چھوٹی سی مثال لیجیے۔ ن۔م۔ راشد نے اپنی نظم "ایران میں اجنبی" کے حصّوں کا نام کینٹو رکھا ہے۔ نقادوں اور پڑھنے والوں دونوں کو تسلی اتنی بات سے ہو گئی کہ ایذرا پاؤنڈ نے بھی اپنی نظم کے دو حصّوں کو یہی نام دیا ہے۔ بہت ہوا تو کسی کو ڈانٹے کا بھی خیال آ گیا۔ لیکن یہ بات آج تک کسی نے نہیں پوچھی کہ آخر کینٹو کیا بلا ہے۔ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ اگر پہلا "کینٹو" کے بجائے "پہلا حصّہ" کہہ دیا جائے تو کیا فرق پیدا ہوتا ہے؟ بس یہ سمجھ کے سب چپ ہو گئے کہ انگریزی کا لفظ ہے، کوئی اچھی ہی چیز ہوگی۔ ہمارے یہاں حال یہ ہو گیا ہے کہ انگریزی لفظ کے پردے میں آپ جو چاہے لکھیے، سب چل جائے گا۔ بلکہ نقاد لوگ اس کی تعریف بھی کر دیں گے۔

ہمارے ادیب ہوں یا نقّاد سب کی خرابی یہی رہی ہے کہ انھوں نے مغربی ادب سے کچھ سیکھا تو ضرور، لیکن اتنا ہی سیکھا جتنا پہلی نظر میں پلّے پڑا۔ بڑے مزے کی بات ہے کہ آزاد نظم ہمارے یہاں پچھلے پندرہ سال سے لکھی جا رہی ہے۔ لیکن آج تک عام طور سے "بلینک ورس" اور "فری ورس" میں کوئی فرق محسوس نہیں کیا جاتا۔ یا پھر افسانوں کا حال دیکھیے۔ نقاد کہتے ہیں کہ ہمارے افسانوی ادب پر موپاساں کا بڑا اثر پڑا ہے، چلیے، مان لیا۔ موپاساں کے افسانے پڑھ کر ہمارے ادیبوں کو بھی لکھنے کی تحریک ہوئی۔ انھوں نے موپاساں سے حقیقت نگاری، خارجیت، جنسی واقعات کا استعمال سیکھا۔ لیکن موپاساں میں اس کے علاوہ بھی تو بہت کچھ ہے بلکہ جو چیز موپاساں کو عظیم بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔ اس نے نثر میں اتنا ارتکاز پیدا کیا کہ نثر کو شاعری کے برابر پہنچا دیا۔ چنانچہ ایذرا پاؤنڈ نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ جس شاعر نے موپاساں کو نہیں پڑھا وہ شاعری کر ہی نہیں سکتا۔ لیکن

ہمارے افسانہ نگار اس بات کا احساس کبھی پیدا ہی نہ کر سکے۔ دراصل وہ موپاساں سے متاثر نہیں ہوئے، بلکہ اس کے موضوعات سے اگر یہی واقعات کسی اور طرح لکھے ہوتے تب بھی ہمارے ادیب اتنا ہی اثر لیتے ۔ اس کے باوجود ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ اردو افسانے مغرب کے بہترین افسانوں کے ہم پلّہ ہیں۔ اصل میں قصہ یہ رہا ہے کہ ادیبوں نے کہا کہ ہم نے جدید مغربی ادب سے اثر لیا ہے۔ نقادوں نے فوراً کوئی کتاب کھولی اور جتنے مغربی ادیبوں کے نام نظر آئے سب نقل کر دیے۔ اب چاہے کسی کا اثر پڑا ہو یا نہ پڑا ہو۔ مثلاً اثرات کے سلسلہ میں ڈی۔ ایچ لارنس اور جیمز جوئس کا نام بار بار لیا جاتا ہے، لیکن خود نقادوں کو پتہ نہیں کہ ان لوگوں نے کیا جھک ماری ہے۔ لارنس کا مطلب ان کے نزدیک ہے جنسی معاملات میں صاف گوئی، اور جوئس کا مطلب ہے آزاد تلازمۂ خیال۔ چلیے قصہ ختم۔ ان دونوں کا اثر اردو افسانے پر مسلّم، مصیبت تو اصل میں یہی رہی ہے کہ ہمارے لکھنے والوں نے مغربی اثر سے متاثر تو ضرور ہونا چاہا لیکن مغرب کے ایک لکھنے والے کو بھی ڈھنگ سے نہیں پڑھا۔

چلتے چلاتے ایک مثال شاعری سے بھی دیکھتے چلیے۔ میراجی نے مغربی ادب براہِ راست پڑھا تھا، اور اس سے زیادہ سے زیادہ اثر قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ ان کی توضیحی تنقیدوں کا نئے ادب کی تحریک پر بہت بڑا احسان ہے۔ اگر میراجی نہ ہوتے تو غالباً بہت سے نئے ادیب اور شاعر پیدا ہی نہ ہوتے، یا کم سے کم اتنا نہ لکھتے جتنا انھوں نے لکھا۔ ادیبوں کے لیے خصوصاً شاعروں کے لیے وہ ایک بہت بڑا سہارا تھے لیکن ساتھ ہی میرا خیال ہے کہ ادیبوں کو بگاڑنے میں بھی ان کا ہاتھ ہے۔ انھوں نے اچھی نظم کی یہ تعریف مقرر کر رکھی تھی کہ اس میں "نوجوانوں کے مسائل" یعنی جذباتی الجھنوں کا بیان ہو۔ غالباً وہ مغربی ادب کو بھی اس نظریے سے پڑھتے تھے چنانچہ ایک دفعہ انھوں نے جوش میں آ کے یہاں تک کہہ دیا کہ ن۔م۔ راشد کی نظمیں بودلیر اور میلارمے کی نظموں کے برابر ہیں۔ اس دن سے ہمارے نقادوں نے یہی رٹ لگا رکھی ہے کہ اردو کی آزاد نظم پر ان دونوں فرانسیسی شاعروں کا اثر پڑا ہے۔ میلارمے کی نظم کیا چیز ہوتی ہے؟ یہ

بتانے کے لیے مجھے اصل فرانسیسی کی ایک لائن لکھنی پڑے گی جس کے لیے میں معافی کا خواستگار ہوں۔ اس سے آپ کو یہ تو معلوم ہو جائے گا کہ میلارمے سے متاثر ہونے کے لیے محض نوجوانوں کے مسائل میں ڈوب جانا کافی نہیں ہے۔ فرانسیسی کے نیچے میں اردو میں بھی وہی الفاظ نقل کر دوں گا اور ساتھ ساتھ انگریزی ترجمہ بھی جو ایک مشہور انگریزی شاعر نے کیا ہے۔ اس لائن میں میلارمے نے زندگی سے تعلق ختم کر کے عدم کی تلاش میں نکلنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے، وہ ایسے سمندر کی سیاحت کرنا چاہتا ہے جہاں جہاز کا مستول یا کوئی جزیرہ تک نہ دکھائی دیتا ہو۔

"Sans Mats! Ni Fertilesilesilots"

(ساں ما، ساں ما! نی فرتیل زیلو)

"Without Masts, without Masts! Nor Fertile Islands."

یہاں الفاظ تو کہہ رہے ہیں کہ شاعر زندگی کو چھوڑ کر عدم کے بحر ناپیدا کنار میں جانا چاہتا ہے۔ الفاظ کی آوازیں کہہ رہی ہیں کہ وہ جاتے ہوئے ہچکچا رہا ہے۔ زندگی سے چمٹا جاتا ہے "ساں ما، ساں ما!"— یہ ایک حسرت بھری آہ اور کسی چیز کے کھو جانے کا افسوس ہے۔ کسی انجانی سرزمین میں داخل ہونے کا تحیّر اور خوف بھی اس میں شامل ہے۔ "فرتیل" میں "ر" اور "ت" کی آواز بتا رہی ہیں کہ وہ عدم کی دنیا میں پہنچنے کے بعد بھی کسی ٹھوس چیز کو اپنی گرفت میں رکھنا چاہتا ہے۔ خواہ وہ کتنی ہی لطیف کیوں نہ ہو۔ "یل" کی آواز سے ظاہر ہوتا ہے آخری لفظ "زیلو" سے پتہ چلتا ہے کہ ٹھوس چیزوں سے اس کا تعلق باقی نہیں رہ سکتا اور انھیں ترک کرنا پڑے گا۔ یہ لفظ ("یلو") ایسا ہے جیسے کوئی چیز ہاتھ سے نکل گئی ہو۔ یہ پھر ایک آہ ہے۔ غرض کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے۔ میلارمے کی نظم۔ اور یہ تو میں نے اس کے طریقہ کار کا صرف ایک عنصر پیش کیا ہے۔ یہ شاعری جنسی الجھنوں سے نہیں پیدا ہوا کرتی۔ منجملہ اور چیزوں کے اس میں تھوڑے سے دماغ کی بھی ضرورت پڑتی ہے لیکن ہمارے نقّاد بے جھجک اردو کی آزاد شاعری

کا سلسلہ میلارمے سے جا ملاتے ہیں۔ رہا بودلیر تو اس سے متاثر ہونے کا دعویٰ کرنے سے پہلے آدمی کو یہ سوچ لینا چاہیے کہ Cathedrales (گرجا) اور Hales (مرتے وقت کی خرخراہٹ) جیسے دو قافیوں کو ملا کر وہ ایک نئی کائنات تخلیق کر سکتا ہے یا نہیں۔ بودلیر اور میلارمے تو خیر ایسے آدمی ہیں کہ جن کا نام باوضو ہو کر لینا چاہیے، ہمارے شاعر تو تمام جنسی الجھنوں کے باوجود "آرتھر سائمنز" تک بھی نہیں پہنچ سکتے۔ بہرصورت ہمارے نقادوں نے ادب کی تاریخوں سے مغربی مصنفوں کے نام نقل کر کر کے ہمارے لکھنے والوں کی تخلیقی تحریک کو میٹھی نیند سلا دیا۔

سوال یہ ہے کہ اب یہ نیند ٹوٹ بھی سکتی ہے یا نہیں؟ اور تنقید ہمارے ادب کو جگانے میں کیا حصہ لے سکتی ہے؟ جیسا میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، تنقید کے فریضے کا تعلق اپنے زمانے سے ہونا چاہیے۔ تنقید بجائے خود کوئی مطلق اور مستقل حیثیت نہیں رکھتی۔ یہ تو ایک اضافی اور افادی چیز ہے۔ حالات کے پیش نظر یہ دو چار باتیں میرے ذہن میں آتی ہیں۔

(۱) ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۵ء تک والے دور میں تخلیق پہلے آئی تھی تنقید بعد میں۔ اب اگر کوئی تخلیقی تحریک اپنے آپ سے اپنے آپ پیدا ہو جائے تو سبحان اللہ، اندھا کیا چاہے، دو آنکھیں ورنہ تنقید کو تخلیق کے لیے راستہ صاف کرنا پڑے گا۔

(۲) اس کی شکل یہ ہوگی کہ سب سے پہلے تو موجودہ ادبی جمود کی ماہیت دریافت کی جائے۔ جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، آج کل کا "ادب" ادب نہیں ہے بلکہ ادب تخلیق نہ کرنے کا ایک بہانہ ہے۔ ادب اور تخلیق کا جو خوف ہمارے دلوں میں بیٹھ گیا ہے۔ پہلے تو اسی کے اسباب کا پتہ چلانا ہے۔ یہ بات محض ادبی اقدار کی حدود میں رہ کر نہیں ہو سکتی۔ جمود کے اسباب بڑی حد تک عمرانی اور نفسیاتی ہیں۔ اس لیے اگر تنقید واقعی ادب کو پھر سے زندہ کرنا چاہتی ہے تو اسے تمام عوامل کا جائزہ لینا پڑے گا، جن کے ذریعے ادب پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں خاص ہمت اور صاف گوئی سے کام لینا ضروری ہے کیونکہ ایک طرف تو معاشرے کو سمجھنا پڑے گا، دوسری طرف ادبی حلقوں کی اجتماعی نفسیات کو بھی دیکھنا ہوگا۔ غالباً یہ دوسرا کام زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ اس میں شہید یا ہیرو بننے کی ذرا بھی گنجائش نہیں، نہ اردو

ادب کی تاریخ میں زندہ جاوید ہو جانے کا موقع ہے۔ یہ تو بالکل نیکی کر دریا میں ڈال کا معاملہ ہے۔ اس قسم کی تنقید کے ذریعے جیسے جیسے ادب کا ڈر کم ہوتا جائے گا۔ مدافعت ہٹتی جائے گی اور تخلیقی قوت ابھرتی آئے گی۔ ویسے ہی ویسے اس تنقید کی اہمیت اور ضرورت بھی ختم ہوتی جائے گی۔ یہاں تک کہ یہ تنقید اپنے ہاتھوں سے مر جائے گی۔ مگر اس موت کا مقصد یہ ہوگا کہ ادب زندہ ہو سکے۔ غرض تنقید کو پہلا سوال یہ پوچھنا ہے کہ ہمارے ادیب لکھ کیوں نہیں سکتے؟ وہ کون سے خوفناک تجربات ہیں جنھیں وہ لاشعور کی تہوں میں چھپائے بیٹھے ہیں اور ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے؟ آخر ادیبوں میں قوتِ حیات اور قوتِ نمو کیوں کم ہو گئی ہے؟ اور وہ اس حالت پر قانع کیوں ہیں؟ ان سوالوں پر ہر ممکن نقطۂ نظر سے غور ہونا چاہیے۔ لیکن زیادہ اہمیت اجتماعی اور نفسیاتی نقطۂ نظر کی ہے۔ ساتھ ساتھ تخلیقی عمل کے ان غلط نظریوں پر بھی ایک نظر ڈالنی پڑے گی جو ہماری تنقید کی کم مائگی یا سہل انگاری کی بدولت ہمارے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کے ذہن میں جاگزیں ہو چکے ہیں۔

(۳) مغربی ادب کے ترجموں کی تعداد تو یوں بھی اس طرف بڑھ گئی ہے لیکن ہماری تنقید کو بھی اس طرف مائل ہونا چاہیے۔ ہم آزاد ملک میں رہتے ہوئے بھی اپنے آپ میں اس طرح مگن بیٹھے ہیں، جیسے کرۂ ارض پر ہمارے سوا کوئی رہتا ہی نہیں۔ اس دفعہ ہمیں مغربی ادب کو صرف پڑھنا ہی نہیں بلکہ سمجھنا اور سمجھانا بھی چاہیے۔ صرف مغربی ادب کی تاریخیں الٹنے پلٹنے سے کام نہیں چلے گا بلکہ انفرادی طور سے مغربی مصنفوں کا مطالعہ ہونا چاہیے۔ مطالعہ صرف ان کے "فلسفۂ حیات" کا نہیں بلکہ ان کے ادبی طریقۂ کار کا۔ یہ تو ہم پچھلے پندرہ سال کے عرصے میں بہت دیکھ چکے ہیں کہ مغربی ادب کے دو ایک موضوعات نقل کر کے ہم سمجھ بیٹھے کہ ہم بھی ان لوگوں کے برابر ہو گئے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ادبی اور جمالیاتی اصول ٹھوس شکل کس طرح اختیار کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا فریضہ ہے جس سے ہماری تنقید دامن بچائے گی تو ہمارا ادب وہیں کے وہیں رہے گا جہاں آج ہے۔

(۴) اب تک ہماری تنقید سماج یا ادب کے بارے میں لمبی چوڑی باتیں کرتی

رہی ہے اور انفرادی طور سے افسانوں یا نظموں پر غور کرنے سے کترایا کی ہے۔ اصول سازی اور اصول بازی بہت ہو چکی۔ اب تو ایک افسانہ یا ایک نظم لے کر اس کا پوسٹ مارٹم ہونا چاہیے — پوسٹ مارٹم اس لیے کہ آج کل مردہ افسانے اور نظمیں ہی پیدا ہو رہی ہیں۔ عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھ سکتے۔ اگر آپ چاہتے ہیں کہ پڑھنے والے براہِ راست تخلیق میں حصہ لیں تو پہلے انھیں ذہنی مطالبات کی ضرورت سمجھائیے۔ یہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ ادب میں مسائل اور الجھنوں کے علاوہ لفظ بھی ہوتے ہیں — بلکہ سب سے پہلے لفظ ہی ہوتے ہیں — اور لکھنے والوں کو لفظوں میں ایک ترتیب بھی پیدا کرنی پڑتی ہے۔

آج کل تنقید کے جو فریضے ہو سکتے ہیں ان میں سے دو چار تو میں نے گنوا دیے۔ ان میں ترمیم اور اضافہ بھی ممکن ہے لیکن اس طرح کے خاکے بناتے رہنے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اصل بات تو یہ ہے کہ لوگ اپنی تنقیدی صلاحیت سے کام لینا چاہتے ہوں۔ اگر یہ خواہش بیدار ہو جائے تو وہ اپنے فریضے اور اپنا طریقۂ کار خود ڈھونڈ لے گی۔ یہ خواہش کیسے بیدار ہو، اور اسے کون بیدار کرے؟ لیجیے بات پھر وہیں آ گئی، جہاں سے چلی تھی۔ اگر آپ مہدی موعود کے انتظار میں نہ بیٹھے رہنا چاہتے ہوں تو آگے آپ سوچیے۔

مسعود حسین خاں

پروفیسر مسعود حسین خاں ۲۸ر جنوری ۱۹۱۹ء کو قائم گنج (یو. پی) میں پیدا ہوئے، ابتدائی تعلیم جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی میں حاصل کی، میٹرک کا امتحان ۱۹۳۵ء میں ڈھاکہ سے پاس کیا، ۱۹۳۹ء میں ذاکر حسین کالج سے بی. اے کی ڈگری لی، ۱۹۴۱ء میں ایم - اے اردو علی گڑھ یونی ورسٹی سے کیا، اور وہیں سے ۱۹۴۵ء میں ڈاکٹریٹ بھی کیا، ۱۹۵۳ء میں پیرس یونی ورسٹی سے ڈی. لٹ کی ڈگری لی، ۱۹۴۳ء میں آل انڈیا ریڈیو، دہلی پروگرام اسسٹنٹ مقرر ہوئے، چند ماہ بعد علی گڑھ یونی ورسٹی میں شعبۂ اردو میں لیکچرر ہوئے، ۱۹۴۵ء میں ریڈر بن گئے، ۱۹۶۲ء میں عثمانیہ یونی ورسٹی حیدرآباد میں اردو کے پروفیسر مقرر ہوئے، ۱۹۶۸ء میں علی گڑھ یونی ورسٹی میں شعبۂ لسانیات کے صدر ہو گئے، ۱۹۷۳ء سے ۱۹۷۸ء تک جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر رہے، ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۰ء تک دوبارہ علی گڑھ یونی ورسٹی سے وابستہ رہے، ۱۹۸۱ء سے ۱۹۸۲ء تک اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونی ورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے، اس وقت وائس چانسلر جامعہ اردو علی گڑھ ہیں۔

مسعود حسین خاں ۱۹۵۸ء میں سینئر فیلو اور وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے دو بار امریکہ گئے، ۱۹۶۹ء میں انجمن ترقی ہند کے قائم مقام سکریٹری رہے، ۱۹۷۸ء میں ترقی اردو بورڈ کے نائب صدر رہے، ۱۹۸۷ء میں علی گڑھ کے شعبۂ لسانیات میں پروفیسر ایمے ریٹس رہے، مزید، وہ چیف ایڈیٹر اردو لغت، ترقی اردو بورڈ، ممبر انتخابی بورڈ، گیان پیٹھ، ممبر علی گڑھ یونی ورسٹی کورٹ، اور ممبر مجلس عام انجمن ترقی اردو بھی رہے ہیں۔

تصنیفات و تالیفات:

(۱) مقدمہ تاریخ زبان اردو ۱۹۴۸ء، (۲) روپ بنگال اور دوسرے گیت ۱۹۵۴ء

(۳) A phonetic and phonological study of the word in Urdu

(۴) اردو زبان و ادب ۱۹۵۶ء، (۵) دو نیم ۱۹۵۶ء، (۶) شعر و زبان ۱۹۶۶ء ، (۷) پرت نامہ ۱۹۶۵ء ، (۸) بکٹ کہانی ۱۹۶۵ء ، (۹) قصہ مہر افروز و دلبر ۱۹۶۶ء، (۱۰) ابراہیم نامہ ۱۹۶۹ء ، (۱۱) اردو کا المیہ ۱۹۷۳ء، (۱۲) اردو زبان کی تاریخ کا خاکہ ۱۹۸۱ء، (۱۳) زبان کی نظری و عملی شعریات ۱۹۸۳ء (۱۴) اردو زبان ۱۹۸۸ء، (۱۵) ورود مسعود ۱۹۸۸ء، (۱۶) مقالات مسعود ۱۹۸۹ء، (۱۷) محمد قلی قطب شاہ ۱۹۸۹ء، (۱۸) دکنی اردو کی لغت ۱۹۶۹ء ، (۱۹) عاشور نامہ ، (۲۰) رقعات رشید احمد صدیقی ، (۲۱) انتخاب نظیر اکبر آبادی۔

۱۹۸۰ء میں مسعود حسین خاں کو ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ملا، اس کے علاوہ انھیں مختلف کتابوں پر اتر پردیش اردو اکادمی سے انعامات ملے، ۱۹۸۶ء میں نیاز فتح پوری ایوارڈ کراچی سے نوازے گئے۔

مسعود حسین خاں

مطالعۂ شعر

(صوتیاتی نقطۂ نظر سے)

لسانیاتی مطالعۂ شعر، دراصل، شعریات کا جدید ہیئتی نقطہ نظر ہے۔ لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلّی تصوّر پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پرپیچ وادیوں سے گزرتا ہوا "اسلوبیات" پر ختم ہوتا ہے۔ "اسلوبیات" کو ابھی تک ماہرینِ لسانیات علم اللسان کا حصّہ تسلیم نہیں کرتے، گو فرانسیسی زبان کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے جمالیاتی استعمال کو لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقید شعر کا ایک نیا لسانیاتی (سائنسی) رُخ متعین کر دیا ہے اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کو علم بہت جلد اپنی گرفت میں لا سکے گا۔

جدید تنقید، بوجوہ سماجی علوم کا بہت زیادہ سہارا لیے ہوئے ہے۔ اس سے مکمل چھٹکارا تو کسی خیال پرست کا محض تصوّر ہو گا لیکن جہاں تک فنِ شعر کا تعلّق ہے، بہتیرے نابلدِ فن بھی سماجی علوم کے فارمولوں کے ذریعہ نقادِ شعر ہونے کا دم

بھرنے لگتے ہیں۔ اس میں شک نہیں زبان ایک سماجی مظہر ہے لیکن بحیثیت ایک مظہر کے یہ سماج کے اقتصادی اور معاشرتی تبدیلیوں کے تابع اس طور پر نہیں ہوتی جیسا کہ انقلابِ روس کے بعد کے روسی ماہرینِ لسانیات نے ثابت کرنا چاہا تھا۔ سماج کے دیگر نظاموں اور اداروں کی طرح زبان اس کی اقتصادی اساس کی اوپری پرت نہیں ہوتی کہ طبقاتی انقلاب اس کی نوعیت کو یک لخت بدل دے۔ یہ سماج کا ایک محکم اور پائیدار نظام ہوتی ہے۔ اسی طرح شعر انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے حرف و صوت کی تہ میں انفرادیت کی توانائی کو محفوظ رکھتا ہے۔ اسی لیے مارکس بھی اس مشاہدہ پر مجبور تھا کہ "فنونِ لطیفہ کی اعلیٰ ترین ترقی کے بعض ادوار کا سماج کے عام ارتقا یا اس کی مادی اساس اور تنظیمی ساخت سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں رہا ہے۔" انفرادی زندگی قطعی طور پر سماجی زندگی سے مربوط ہے۔ بعینہٖ جس طرح ہم سماجی زندگی کو طبعی ماحول سے مربوط دیکھتے ہیں لیکن حیات اپنے ارتقا کی ہر سطح پر نئی ترکیب اور نئی تکنیک ڈھالتی ہے۔ یہی ترکیب وہ محکم قدر ہوتی ہے جس کو سمجھنا اور سمجھانا اس سطح کے محقق کا اصل کام ہے۔

شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کے لیے ضروری ہے کہ نقادِ شعر، اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہنِ شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِّ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کے تصوّرات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے۔ لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت، دراصل، ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔

لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس پر ناقدِ شعر کا عمل شروع ہونا چاہیے۔ اس کا احساس قدیم زمانے سے ناقدینِ شعر کو رہا ہے۔ سنسکرت "بوطیقا" میں آوازوں کے خوش آہنگ یا بدآہنگ ہونے کا تذکرہ بارہا ملتا ہے۔ صوت و معنی میں جو باہمی

رشتہ ہوتا ہے اس کا ذکر بھی مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقید میں بھی مل جاتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط لسانیاتی نقطۂ نظر کے تحت نہیں ملتیں، ان کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا ذوقی ہے، اس لیے کہ ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

اس علمی بنیاد کے لیے آوازوں کے مُخرج، ان کی ادائیگی اور باہمی ربط پر نظر رکھنی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں، اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ، یا متضاد یا متوازی آوازوں اُن اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور ناپسند کو اس زبان کے نظام صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصّے کو لائقِ تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے اس لیے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی، تنقید شعر میں اکثر "لہجہ" کا (بلکہ لب و لہجہ کا) ذکر ملتا ہے۔ "مدھم یا پنچم سروں" کا تذکرہ ملتا ہے۔ "لے" اور "نغمگی" "روانی" اور "ربط" پر زور دیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں۔ لسانی مطالعہ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔

اردو کے نظام صوت کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ مصوتے : جو تعداد میں دس ہیں۔

۲۔ مصمتے : جن کی تعداد ۳۷ ہے۔

چونکہ مصمتے آواز کے بہاؤ میں وہ چوٹیاں ہیں جن پر مصوتوں کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کو حسبِ ذیل طریقے پر ترتیب دی جا سکتی ہے:

حروفِ صحیح

			لہاتی (کوّے کی)	غشائی	سخت تالوئی	کوزی (مڑی ہوئی)	لثوی (اوپر کے مسوڑھوں)	دندانی	لب دندانی	دولبی
منہ بند آوازیں	غیر مسموع	بغیر 'ہ' مخلوط	ق	ک	چ	ٹ	ت	ت	·	پ
		مع 'ہ' مخلوط		کھ	چھ	ٹھ		تھ		پھ
	مسموع	بغیر 'ہ' مخلوط		گ	ج	ڈ		د		ب
		مع 'ہ' مخلوط		گھ	جھ	ڈھ		دھ		بھ
	غنہ مسموع							ن		م
صفیری	غیر مسموع		ہ	خ	ش		س		ف	
	مسموع			غ	ژ		ز		و	
	تھپک دار						ر			
	تھپک دار (کوز)					ڑ ڑھ				
	بغلی						ل			
	نیم مصوتہ				ی					

اُردو مصمتوں کی کل تعداد : ۳۷

مذکورہ بالا جدول میں افقی تقسیم مخرج کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے اور عمودی تقسیم انداز ادائیگی کے نقطۂ نظر سے اردو کے حروفِ صحیح کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی اور فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایت فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے اس لیے اردو کے حروفِ صحیح کا حسبِ ذیل تجزیہ لائقِ توجہ ہے:

۱۔ خالص ہندی آوازیں: ٹ۔ ڈ۔ ڑ
کھ۔ چھ۔ ٹھ۔ تھ۔ پھ۔ گھ۔ جھ۔ ڈھ۔ دھ۔ بھ۔ ڑھ

۲۔ خالص عربی آواز: ق

۳۔ خالص فارسی آواز: ژ

۴۔ عربی فارسی مشترک آوازیں: خ۔ غ۔ ف

۵۔ فارسی ہندی مشترک آوازیں: ک۔ چ۔ ت۔ پ۔ گ۔ ج۔ د۔ ب۔ ن۔ م۔ ش۔ س۔ ی۔ ر۔ ل۔ و۔ ہ

۶۔ عربی ہندی مشترک آوازیں: ب۔ ت۔ ج۔ د۔ ر۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔ و۔ ہ۔ ی

۷۔ عربی، فارسی، ہندی مشترک آوازیں:
ب۔ ت۔ ج۔ د۔ ر۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔ م۔ ن۔ و۔ ہ۔ ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے۔ حروفِ صحیح کے ان سنگ پاروں کو اردو کے دس حروفِ علت سے جوڑا جاتا ہے جن میں سے چار (ـِ ، ی، اِے، اَے) منہ کے اگلے حصے سے برآمد ہوتے ہیں اور پانچ (اُ، آ، اُو، اَو، او) منہ کے پچھلے حصے سے اور ایک (ـَ) درمیانی حصے سے۔

اردو خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ایک ہندوستانی زبان ہے۔ لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعرگوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعروں کا سابقہ خاص طور پر ہندی کی کوز (ٹ۔ ڈ۔ ڑ) اور ہائے مخلوط والی آوازوں (کھ۔ چھ۔ دھ وغیرہ) سے پڑا اردو تاریخِ صوتیاتِ شعر، تمام تر ان آوازوں کو ہضم کرنے کی داستان

ہے۔ یہ داستان مرزا معز موسوی خان فطرت کی ہے

از زُلفِ سیاہ تو بدل دوم پڑی ہے
در خانۂ آئینہ گتا جوم بڑی ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میرؔ و نظیرؔ کے کوز آوازیں پر کھنے والے الفاظ ڈڈاگ ڈانس۔ ڈول۔ ڈھنڈ۔ ڈھیر۔ ڈھینڈس۔ لنڈھنا۔ ڈھب۔ بھڑک اور رنگاوٹ) سے گزرتی ہوئی غالبؔ و اقبالؔ کے فارسی صوتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا ٹھاٹھ یہ ہوتا ہے ع

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اور جب غالبؔ اردو کے لہجہ پر چھا جاتے ہیں تو یہ "فردوس گوش" بن جاتا ہے۔ صفحے کے صفحے الٹتے چلے جایئے ٹ۔ ڈ۔ ڑ کی آوازیں اردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوانِ غالبؔ میں نہیں ملتیں۔ یہی حال اقبالؔ کا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ۔ ڈ۔ ڑ (کوز آوازیں) بذاتِ خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصوّر ایرانی، عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہو سکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصوّر دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسبِ ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے:

کرڑوڑ کا کرور
ساڑی کا ساری
پھلواڑی کا پھلواری

لیکن اس احساس اور غالبؔ و اقبالؔ کے باوجود کوز آوازوں کو اردو شاعروں کے نازک ترین دماغوں (میرؔ) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح "گُل، گُل گلاب" بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزوِ لاینفک بن گئی ہے۔ ع

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

کوز آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میرؔ نے اپنے "پھوڑوں" کا ذکر کیا ہے نظیرؔ نے عوامی زبان کا 'ٹھاٹھ' باندھا ہے اور سوداؔ اور انشاؔ نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاح کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے شروع ہوتی ہے اور سوداؔ کی شعری 'بھیڑ بھاڑ' سے ہوتی ہوئی ڈھرام سے انشاؔ تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے اکبرؔ کی 'ڈانٹ ڈپٹ' اور 'رپٹ' میں نمودار ہوتی ہے۔ کوز آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چکبستؔ کی حضرت کرزن سے 'جھپٹ' کسے از بر نہیں ع

آپ اگر منہ کے کڑے ہیں تو ہموں میں بھی منہ پھٹ

ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں (کھ۔ دھ۔ بھ وغیرہ) کوز آوازوں کی بہ نسبت اردو شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں بذاتِ خود زیادہ دقت طلب نہیں دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے۔ یہ آوازیں نہ صرف درمیانِ شعر میں واقع ہوئی ہیں بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی نہایت کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ روانی نہیں ملتی جو حروفِ علت 'ا' یا 'ی' 'ن' یا 'م' سے مرکب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں۔ تاہم دیکھیے میرؔ کے مدھم لہجہ میں اس سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ؎

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ

دل گیا، ہوش گیا، صبر گیا، جی بھی گیا
شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ

حسرتِ وصل و غمِ ہجر و خیالِ رُخِ دوست
مر گیا میں، پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

میرؔ تو تائے ہندی (ٹ) کی ردیف تک میں غزل لکھتے ہیں اور مزاح سے پہلو

بچا کر ایسا جلا بھُنا شعر کہہ لیتے ہیں ؎

دل ہے جدھر کو ادھر کچھ آگ سی لگّی ہے
اس پہلو ہم جو لیٹے جل جل گئی ہے کروٹ

لیکن غالبؔ اور اقبالؔ ہائے مخلوط والی آوازوں کو بھی ردیف کے طور پر استعمال نہیں کرتے۔[1] میرؔ کی آہ و زاری کی واردات کھ۔ چھ۔ تھ۔ پھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا لہو اس کی رنگینی کو سنبھال لیتا ہے۔ اقبالؔ کی فکر پرستی اور غالبؔ کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروفِ صحیح کا سہارا لیتا ہے نہ وہ اس قدر منہ پھٹ ہے جیسے کہ نظیرؔ یا انشاؔ کا، اور نہ اس قدر 'ہائے' بھرا جس قدر کہ میرؔ یا فانیؔ کا۔

دلِ فانیؔ کی تباہی کو نہ پوچھ
المِ لامتناہی کو نہ پوچھ
زندگی جادۂ بےمنزل ہے
مسلکِ رہبر و راہی کو نہ پوچھ
غلط انداز نگاہوں کو سنبھال
میری گستاخ نگاہی کو نہ پوچھ
منع ہے لذتِ غم بھی فانیؔ
ہمہ گیریٔ نواہی کو نہ پوچھ

اردو حروفِ صحیح، مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ تمام حروفِ علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ گ۔ گھ۔ ج۔ جھ۔ ڈ۔ ڈھ۔ د۔ دھ۔ ب۔ بھ۔ ن۔ م۔ غ۔ ژ۔ ز۔ ڑ۔ ڑھ۔ ر۔ ں۔ ل۔ و۔ مسموع حروفِ صحیح ہیں۔ یعنی اردو شاعروں کے باون بانوں میں کل دس حروفِ علت، اکیس حروفِ صحیح، کل اکتیس مسموع آوازیں ہیں۔ غیر مسموع آوازیں تعداد

---

[1] ردیف 'ھ' میں غالبؔ کے منتخب دیوان میں صرف تین معمولی شعر ہیں۔

میں کل سولہ ہیں :

ک ۔ کھ ۔ چ ۔ چھ ۔ ٹ ۔ ٹھ ۔ ت ۔ تھ ۔ پ ۔ پھ ۔ خ ۔ ش ۔ س ۔ ف ۔ ہ ۔ ق ۔

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی داد یاں بنتی ہیں ، کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروفِ علّت پر ہوتی ہے ۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں ۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے ۔ اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علّت کی بہتات ہوگی ۔ حروفِ علّت کے بعد ترجیح مسموع حروفِ صحیح کو دی جائے گی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر ½ سے زیادہ نہیں ہوگا ۔ مثال کے طور پر میرؔ یا غالبؔ کی مشہور نغمہ ریز غزلوں کا جائزہ لیجیے ۔

۱ ۔ ع الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

۲ ۔ ع نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے

تو حسبِ ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں :

ہر صورت میں حروفِ علّت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی ہے اس کے بعد مسموع حروفِ صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع ۔ دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال بمشکل ملے گا ، جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں ۔ عام طور پر غنائی ردیفیں ا ۔ و ۔ ی سے مرکب ہوتی ہیں یا ر اور ل سے غیر مسموع حروفِ صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے کہا ضرور ہے ۔ مثلاً

نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

مگر ' ر ' کے ارتقا کی عدم موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوئیں حروفِ علّت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے ۔ چنانچہ عام طور پر ہمارے اساتذۂ غزل نے اچھا اور زیادہ ا ۔ و اور ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے ۔

حروفِ علّت کی کمی بیشی شعر کی کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے ۔ چھوٹی یا طویل بحروں

میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حرفِ علت کی کثرت پر ہوتا ہے ۔ غالب کی دونوں مشہور غزلوں میں :

۱۔ دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

۲۔ کوئی امید بر نہیں آتی کوئی صورت نظر نہیں آتی

حروفِ علت اور حروفِ صحیح کا تناسب ۵۰ فی صدی کا ہے ۔ اس کے برعکس ان کی فکریہ غزل ؂

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

میں حروفِ علت کا تناسب گھٹ کر ۴۰ فیصدی رہ جاتا ہے ۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروفِ صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے ۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میر کی شاعری کا لہجہ "مدھم" ہے یا غالب " بلند بانگ" انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میر طویل حروفِ علت (ا۔ و۔ ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں اس درجہ کہ کوز آوازوں کے روڑے تک ان کے آہنگ میں تحلیل ہو جاتے ہیں ۔ اس کے برعکس غالب کوز آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سُروں میں گاتے ہیں ۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجیہہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چستانی آوازوں (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ ۔ ش ۔ ف ۔ ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انھیں ن ۔ م کی اَنفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں ۔ یہی آہنگ اقبال کا ہے ۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے میر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار "پیوند" پیش کرتی ہے ۔

اردو شاعری کے صوتی تار و پود میں ق ۔ خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوئے ہیں ۔ ق کی صوتی قدر سے اردو داں طبقہ کا بڑا حصہ (مغربی پاکستان باستثنیٰ صوبہ سرحد) بے بہرہ ہے ۔ خ اور غ بھی لہاتی یا غشائی چستانی آوازیں ہونے کی حیثیت سے

ہندی آوازوں سے بہت زیادہ ہم آہنگ نہیں۔ میر کے دل کی تپش اور اقبال کی فکر کی روشنی بھی صوت کی ان اکائیوں کو فردوسِ گوش نہ بنا سکیں ؎

ہم اور تیری گلی سے سفر دروغ دروغ ۔۔۔ کہاں دماغ ہمیں اس قدر دروغ دروغ
تم اور ہم سے محبت تمھیں خلاف خلاف ۔۔۔ ہم اور اُلفتِ خوبِ دگر دروغ دروغ
کسو کے کہنے سے مت گماں ہو میر سے تو ۔۔۔ وہ اور اس کو کسو پر نظر دروغ دروغ

(میر)

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق ۔۔۔ یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق
ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں ۔۔۔ فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی ۔۔۔ نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

(اقبال)

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے نہیں صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبال کے کانوں میں "ق" کا "ک" کی شکل میں نمودار ہوا ہوگا تو لہاتی منہ بند آواز (ق) کی "حلقیت" ختم ہو جاتی ہے اور اس کی بجائے غشائی منہ بند آواز (ک) کا نغمہ سنائی دیتا ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔

اردو شاعری کے صوتیاتی تجزیے سے تنقیدِ شعر کی بعض ایسی اصطلاحوں کا بھی علمی جواز مل جاتا ہے، جنھیں اساتذہ نے قدیم زمانے سے استعمال کیا ہے۔ ان میں قابلِ ذکر تنافرِ لفظی اور نقصِ روانی ہیں۔ عیب تنافر کے زیرِ عنوان حسرت موہانی "معائبِ سخن" میں لکھتے ہیں:

"جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرفِ آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرفِ اوّل ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی کا نام عیبِ تنافر ہے۔"

مثالیں:

ع آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب (سیاہ ہے) میر

ع اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے (سیہ ہے) میر
ع میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خلق کو) غالب
ع اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (اشک کو)
ع اب عشق کو درکار ہے اِک عالمِ حیرت (عشق کو)
ع اے ذوق دیکھ! دخترِ رز کو نہ منہ لگا (دخترِ رز)
ع اس کی تمکینِ راز سے مجروح (راز سے)
ع مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا (بادۂ سرخوش سے)

قدیم تنقید میں حرف اور لفظ دونوں کا تصوّر غلط ہے۔ اس لیے کہ عیب تنافر صوتیات کا مسئلہ ہے نہ کہ رسم الخط اور صرف کا۔ اوپر تنافر کی جس قدر مثالیں دی گئی ہیں ان کے صوتیاتی اصول ذیل میں مرتب کیے جاتے ہیں:

۱۔ ایک ہی آواز بالخصوص منہ بند آوازوں کی علی الترتیب ادائیگی مشکل ہوتی ہے
ع اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (ک) ک)
اس کی عضویاتی وجہ ظاہر ہے۔

۲۔ ہم مخرج آوازوں، مثلاً گ، ک، س، ز وغیرہ کی علی الترتیب ادائیگی میں دشواری ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلی غیر مسموع ہیں اور دوسری (گ۔ ز) مسموع ہیں ایسی صورت میں لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی غیر مسموع آواز کے زیر اثر مسموع بن جاتی ہے۔ عام طور پر یہ حسب ذیل انداز میں ہوتی ہیں اور ان کا قدیم سنسکرت کے قواعد نویسوں نے بالتفصیل "سندھی" کے نام سے مطالعہ کیا ہے۔

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل	
پ	ب	ب	
ت	د	د	ع خو نے تیری افسردہ کیا وحشت دل کو (غالب)
تھ	د	د	
ٹ	ڈ	ڈ	
ک	گ	گ	

چ	ج	ج
ت	د	د
س	ز	ز
خ	غ	غ

یہ عمل الٹا بھی ہو سکتا ہے اگر لفظ میں مسموع آواز پہلے اور غیر مسموع بعد کو واقع ہو، مثلاً:

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل	
ب	پ	پ	
د	ت	ت	
ز	س	س	ع اس کی تمکین ناز (س) سے مجروح
گ	ک	ک	ع مدد اے مرگ (ک) کہ گھیرا ہے قضا نے ہم کو
غ	خ	خ	ع اے داغ (خ) خاکِ پائے رسولِ خدا ہیں ہم

۲۔ قریب المخرج آوازوں میں تنافر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ ادائیگی کے وقت روانی میں مخرج قریب ہونے کی وجہ سے وہی عضویاتی دقت پڑتی ہے جو ایک ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔ ع

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

یہاں 'ق' حلقی ہے اور 'ک' غشائی

مخمور مجھے بادہ سرخوش سے چھکایا

یہاں 'ش' اور 'س' قریب المخرج چشتانی تلفظ کی آوازیں ہیں: "ش" تالو کی آواز ہے اور 'س' دانتوں کے پیچھے سے برآمد ہوتا ہے۔ 'س' کی 'ش' میں تبدیلی تاریخی صوتیات کا ایک دلچسپ منظر بھی ہے۔

ڈاکٹر شبیہ الحسن کے بزرگ نونہر (یو۔پی) سے آکر لکھنؤ میں بس گئے۔ ان کے والد سید ابن حسن نونہروی عالم و فاضل تھے، وہ لکھنؤ کے عربی کالج واعظین کے پرنسپل تھے، شبیہ الحسن نے علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی سے ایم۔ اے کیا، وہ علی گڑھ میگزین کے ایڈیٹر رہے، لکھنؤ یونی ورسٹی سے پی۔ ایچ۔ ڈی اور ڈی لٹ کیا۔ جون ۱۹۹۰ء میں شعبۂ اردو لکھنؤ یونی ورسٹی سے پروفیسر کی حیثیت سے ریٹائر ہوئے، آج کل واعظین کالج لکھنؤ کے اعزازی پرنسپل ہیں۔

پروفیسر شبیہ الحسن اردو کے معروف نقاد ہیں، وہ عربی اور فارسی میں خوب دستگاہ رکھتے ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) تنقید و تحلیل

(۲) ناسخ

(۳) دیوانِ صد غزل (مرتبہ)

شبیہ الحسن

ادبی تنقید اور تحلیلِ نفسی

ادبی تنقید ایک مشکل فن ہے۔ زندگی کے ساتھ براہ راست ربط رکھنے کی وجہ سے اس کے پھیلاؤ میں بڑا اضافہ ہو چکا ہے۔ ہماری سماجی بصیرتیں روز بروز بڑھ رہی ہیں جن کے ساتھ فنِ تنقید کے تقاضے، تعداد اور معیار دونوں اعتبار سے بڑھ گئے ہیں۔ یہ وسعت محض بیرونی پھیلاؤ یا سطحی طول کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ نامیاتی خصوصیتوں کی وجہ سے تنقید کی جڑیں دور دور تک پہنچ چکی ہیں اسی لیے یہ فن نقاد سے بھی وسیع معلومات، گہرے مشاہدات اور صحت مند نقطۂ نظر کا طالب رہتا ہے۔ فنِ تنقید کے تقاضے اب محض ادبی علوم تک محدود نہیں ہیں۔ فطری اور عملی تنقید کے ساتھ غیر ادبی علوم کی آویزش نقاد کے لیے ایک ناقابلِ فرار حقیقت بن چکی ہے۔ یہ علوم ایک ذریعہ یا پس منظر بنتے ہیں اور اس اعتبار سے ان کی حیثیت ثانوی ہے لیکن تنقیدی ادراک پیدا کرنے کے لیے یہ معلومات ناگزیر بھی ہیں۔ نقدِ ادب سے پہلے فہمِ ادب کی منزل ہے۔ ادب کا سمجھنا اگرچہ بظاہر ایک سیدھی سادی بات ہے مگر عملی اعتبار سے ایک طولانی اور دقّت طلب مسئلہ ہے۔ وہ وقت ختم ہو چکا جب ادب کو سمجھنے کے لیے اصول بلاغت کی کتابیں اور لغت کام آتی تھی، اب ادب کو زندگی کے نامیاتی انسائیکلوپیڈیا ہی کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مکان و زمان، فنکار کی شخصیت اور ذاتی زندگی، اس کے عقائد و توہمات، معاشی اور معاشرتی روابط زمانہ کی تاریخی اور تہذیبی قوتیں اور محرکات بیرونی دنیا کے مختلف الاقسام ہنگامے اور پھر فنکار کے ذہن کے اندرونی ہنگامے سب ہی پر غور کرنا پڑتا ہے۔ یہ تمام مراحل اور اسی قسم

کے اور بہت سے مراحل اس وقت تک طے نہیں ہو سکتے جب تک کہ چند دوسرے علوم سے کام نہ لیا جائے۔ یہ پس منظری معلومات اگرچہ فنِ تنقید کے لیے کوئی براہِ راست ربط نہیں رکھتے، مگر ان کے بغیر ادب کو باقاعدگی کے سمجھنا ممکن نہیں ہے۔

تحلیلِ نفسی کی وضع بھی فنِ تنقید کے لیے نہیں ہوئی ہے لیکن دیگر پس منظری علوم میں اس کی اہمیت کم نہیں ہے، انسانی ذہن اور شخصیت کو سمجھنے کے لیے نئے اشاروں کو جنم دینے والے اس علم کی افادیت تنقید کے سلسلے میں بہت جلدی محسوس کر لی گئی۔ مطب اور اسپتال میں پیدا ہونے والی یہ سائنس جس کا سراغ پہلے پہل غیر معتدل ذہنوں نے بتایا، بہت عرصہ تک ڈاکٹروں اور مریضوں کے درمیان مقید نہیں رہ سکی، معتدل اور صحت مند ذہنوں کے ساتھ اس کا علاقہ جلدی معلوم کر لیا گیا، اس کا دائرہ عمل ذہنی ناہمواریوں اور شگاف خوردہ شخصیتوں کے علاوہ متوازن ذہن اور اس کے اعمال و کردار بلکہ تخلیقات اور تاثرات کو بھی اپنے اندر سمونے لگا۔ تحلیلِ نفسی نے زندگی کے ہر اس شعبے میں دخل دینا شروع کیا جہاں شعور کی اعتدال پسندی یا لاشعور کی ہنگامہ پروری نظر آئی۔ ہمارے ادب میں ہر نئے نظریے کی طرح تحلیلِ نفسی خاص انتہا پسندی کا شکار ہوئی، کچھ لوگوں کو یہ نام ہی اتنا ذہن پرور معلوم ہوا کہ انھوں نے آنکھ بند کر کے اسے تمام تنقیدی مسائل کا حل سمجھ لیا یا کم از کم یہ توقع وابستہ کر لی کہ وہ تنقیدی مسائل کو ایک نئے ڈھنگ اور نئی توانائی کے ساتھ حل کر سکے گی، اس کے برخلاف کچھ لوگوں نے تحلیلِ نفسی کو از ابتدا تا انتہا۔ رزدائی شعبدہ بازوں کا جدید ترین کرتب سمجھا۔ ردِ عمل کے اس شدید بحران کو کافی عرصہ گزر چکا ہے، تنقیدی مسائل بھی نسبتاً زیادہ واضح شکل اختیار کر چکے ہیں اور تحلیلِ نفسی بھی کڑی آزمائشوں سے گزر کر اپنے عیب و ہنر بیان کر چکی ہے لہٰذا تحلیلِ نفسی کو فنی حیثیت سے سمجھنا اور ادب میں اس کے صحت مند استعمال پر غور کرنا نقاد اور فنکار دونوں کے نقطۂ نظر سے مفید ہوگا۔

ہمارے وہ نقاد بھی جو تحلیلِ نفسی کو استعمال کرنا چاہتے ہیں اسے فنی حیثیت سے سمجھنے کی اور اس کے محل استعمال کو متعین کرنے کی بہت کم کوشش کرتے ہیں۔ چاہے اسے فنی حیثیت سے سمجھے بغیر اتفاقاً صحیح موقع پر استعمال کیا جائے یا فنی حیثیت سے

سمجھنے کے بعد بے موقع استعمال کیا جائے، نتائج دونوں صورتوں میں مضحکہ خیز اور گمراہ کن ہوں گے۔ نقدِ ادب میں تحلیلِ نفسی کا استعمال ایک بعد کی چیز ہے، پہلے واضح طور پر یہ سمجھنا ضروری ہے کہ تحلیلِ نفسی کا منصب اور دعویٰ کیا ہے۔ اگر اس کے منصب اور دعوے کو سمجھے بغیر ہم نے تحلیلِ نفسی کا استعمال کیا تو غلط نتائج کی ذمہ داری ہمارے اوپر ہے۔ سب سے پہلے وہ محل دریافت کرنا چاہیے جہاں نقّاد کا مقصد اور تحلیلِ نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں۔ تحلیلِ نفسی کے استعمال کے سلسلے میں یہی بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اسی نکتے کو نظر انداز کرنے پر کچھ لوگوں نے تحلیلِ نفسی کو ادب کے لیے قطعاً بے کار سمجھا اور بعض لوگوں نے اس کے بے لگام استعمال سے خود فنِ تنقید کو مجروح کیا۔ بہت سے لوگ اس مشترکہ نقطۂ نظر کو نہیں تلاش کر سکے جہاں تنقید کے تقاضے تحلیلِ نفسی کے دعوے سے دست و گریباں ہوتے ہیں۔

تنقیدِ ادب کے لیے نقّاد کو ایک آئینہ خانے میں ٹھہرنا پڑتا ہے جہاں ہر چہار طرف جلووں کی کشش رہتی ہے، اس کا فرض ہے کہ وہ محض ایک طرف دیکھ کر اپنے فن کی جامعیت کو مجروح نہ کرے۔ ادبی دنیا میں ابتدائے تخلیق سے لے کر انتہائے تاثیر تک بے شمار منزلیں ہیں، نقّاد نہ تو انھیں نظر انداز کر سکتا ہے۔ اور نہ روا روی کے ساتھ ان سے گزر کر سکتا ہے۔ ایک جامع اور واضح نقطۂ نظر وضع کرنا اور فنی ہمہ گیری کو مطمئن کرنا اسی وقت ممکن ہے کہ جب نقّاد منزل میں ہونے کے بجائے منزل شناس بنے۔ یہ منازل اور مراحل اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ کسی منزل پر عمرانیات اور اجتماعیات نقّاد کی رہبری کرتے ہیں، کہیں فلسفۂ جدلیات اور اجتماعی معاشیات اس کے کام آتے ہیں، اور کچھ منزلیں ایسی بھی ہیں جنھیں نفسیات یا تحلیلِ نفسی روشن کرنے کی مدعی ہے۔ یہی وہ موقعے ہیں جہاں نقّاد کا مقصد اور تحلیلِ نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں اور تحلیلِ نفسی کی افادیت اور استعمال بھی ایسے ہی موقعوں تک محدود ہے۔

نقّاد کا بنیادی کام فن کی قدر و قیمت معین کرنا ہے اس کی ساری جستجو اور کاوش اسی مقصد کے لیے ہوتی ہے لیکن اس مقصد تک نقّاد چھلانگ لگا کر نہیں پہنچ سکتا ہے۔ ادب کی قدر و قیمت معین کرنے سے پہلے اسے بہت سے نہاں خانوں میں

جھانکنا پڑتا ہے۔ اسے پہلے یہ معلوم ہونا چاہیے کہ خود ادب کیا ہے اور کیوں کر پیدا ہوتا ہے، کہاں وہ آزاد ہے اور کہاں مقید، کب وہ فرد اور سوسائٹی پر اثر کرتا ہے اور کب خود ان سے متاثر ہوتا ہے۔ نقاد کے فرائض کی اگر تعیین کی جائے تو ایک موٹی تقسیم یوں بھی کی جا سکتی ہے کہ ادب کیا ہے؟ کیوں کر پیدا ہوتا ہے اور اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس ضمن میں بے شمار جزئیات آتے ہیں مگر وہ کسی نہ کسی شکل میں اسی شعبہ میں ضم ہو جاتے ہیں۔

تحلیلِ نفسی کا صحیح موقف سمجھنے کے لیے ان تینوں مسئلوں کو الگ الگ سمجھنا اور ان کے متعلق تحلیلِ نفسی کا رجحان معلوم کرنا ضروری ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ تینوں مسئلے ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہیں، یہ سب آپس میں ایک دوسرے سے پیوست ہیں مگر سہولت کی خاطر انھیں علیحدہ کر کے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔

جہاں تک فن کی ماہیت اور فطرت کا تعلق ہے نقاد کے لیے یہ ایک اہم اور ضروری منزل ہے اس لیے کہ فن کی ماہیت کا نقاد کے بنیادی کام یعنی تعین قدر سے براہِ راست تعلق اس کے بغیر نہ واضح نقطۂ نظر وضع کرنا ممکن ہے اور نہ فن تنقید کو افادی بنانا۔ فن کی ماہیت اور حقیقت کے سلسلے میں تحلیلِ نفسی اپنی کوتاہیوں کو صاف الفاظ میں ظاہر کر چکی ہے، خود فرائڈ نے ایک موقع پر کہا ہے کہ تحلیلِ نفسی نہ یہ بتا سکتی ہے کہ فن اور فنکارانہ صلاحیت کی حقیقت اور اصلیت کیا ہے اور نہ اس میں یہ قدرت ہے کہ ان ذرائع کو واضح طور پر بیان کر دے جنھیں استعمال کر کے فنکار فن کو پیدا کرتا ہے یعنی تحلیلِ نفسی نہ فن کی ماہیت پر روشنی ڈال سکتی ہے اور نہ اس کی تکنیک پر۔ لہٰذا اگر ادب اور فن کی حقیقت معلوم کرنے کے سلسلے میں ہم تحلیلِ نفسی کو استعمال کریں اور خاطر خواہ نتائج نہ نکل سکیں تو تحلیلِ نفسی کو موردِ الزام نہیں قرار دینا چاہیے۔

اب رہا قدر و قیمت معین کرنے کا سوال تو یہی چیز نقاد کے بنیادی فرائض میں داخل ہے۔ اس سلسلے میں تحلیلِ نفسی کی بے تعلقی اس قدر واضح ہے کہ اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔ نفسیات یا تحلیلِ نفسی کو قدر سے کوئی بحث نہیں

ہے۔ وہ چیزوں کے خوب و زشت کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کرتی، اس کی دلچسپی محض فنکار کے ذہن سے ہے، ادب اور فن سے اس کی دلچسپی محض ثانوی حیثیت کی ہے۔ ادب یا فن سے ایک محلل نفس کو محض یہ دلچسپی ہے کہ وہ فنکار کے ذہنی صفات پر کچھ روشنی ڈالتے ہیں۔ چونکہ نقاد کا بنیادی کام تعیین قدر ہے اور تحلیل نفسی کو قدر کے مسئلے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے لہٰذا فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط بھی نہیں ہوسکتا ہے۔ تعیین قدر کا مسئلہ نقطۂ نظر پر موقوف ہے، جب تک نقاد کے پاس ایک سوچا سمجھا ہوا نقطۂ نظر نہیں موجود ہوگا اس وقت تک ادب کی قدر و قیمت معین کرنا ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی نقطۂ نظر معین کرنے میں بھی نقاد کی کوئی مدد نہیں کرتی ہے جو لوگ تحلیل نفسی سے جب زیادہ توقعات وابستہ کرتے ہیں تو ان کے لیے یہی منزل سب سے زیادہ مایوس کن ہے۔ ادبی قدر اور نقطۂ نظر کے سلسلے میں تحلیل نفسی کی کوتاہیاں اس قدر عیاں ہیں کہ جن پر پردہ نہیں ڈالا جاسکتا۔ تحلیل نفسی کا ایک مخصوص دائرۂ عمل بیشک ہے لیکن اسے بحیثیت نقطۂ نظر کے قبول کرنا ایک مہمل بات ہے۔ نقطۂ نظر ہمیشہ اس چیز کو بنایا جاتا ہے جو قدر و قیمت کے مسئلے کو طے کرنے میں مدد دے سکے۔ تحلیل نفسی میں چونکہ قدر کا مسئلہ نہیں چھیڑا جاتا لہٰذا اسے کسی نقطۂ نظر کی بنیاد بنانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ نقاد کو اپنے ذہنی سفر کے لیے بہت سے رہبروں کی ضرورت ہوتی ہے، تحلیل نفسی منجملہ اور رہبروں کے ایک رہبر ہے جو نقاد کو منزل کا سراغ لگانے میں بیش قیمت مدد دیتی ہے۔ رہبر خواہ وہ کتنا ہی ہوشیار کیوں نہ ہو خود منزل نہیں بن سکتا ہے تحلیل نفسی کو منزل سمجھ لینا اتنا ہی مضحکہ انگیز ہے جیسے کسی سواری کو۔

اب لے دے کر ایک تیسری چیز رہ گئی ہے اور وہ یہ کہ ادب کیوں کر پیدا ہوتا ہے، اس مسئلے کے بھی دو رخ ہیں، ایک تو ان معاشی اور معاشرتی روابط اور محرکات کی جستجو جو آفرینش ادب سے براہِ راست تعلق رکھتے ہیں اور دوسرے ادیب کے ذاتی محرکات اور شخصی رجحانات کی جستجو جو ادب پر انفرادیت کی چھاپ لگاتے ہیں۔ ادب اور فن کو نہ تنہا معاشی اور معاشرتی حالات پیدا کرسکتے ہیں اور نہ تنہا ادیب۔ آفرینش ادب کے سلسلے میں جو معاشی روابط برسرِ عمل ہوتے ہیں ان سے متعلق بھی

یا تو تحلیل نفسی کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے اور یا جو کچھ ہے بھی وہ قابل یقین اور اعتماد نہیں ہے، اس سلسلے میں " اجتماعی لاشعور" کے الفاظ بڑے زور شور کے ساتھ کہے جاتے ہیں لیکن ان کی حقیقت اور تکنیک کے متعلق نہ یونگ کے پاس کوئی معقول دلیل ہے اور نہ فرائڈ کے پاس، فرائڈ اور اس کے متبعین کے خیال میں معاشی روابط اور اجتماعی محرکات بھی کسی نہ کسی شکل میں ایک غیر منطقی شخصی استبدادیت میں محلول ہو جاتے ہیں۔ انفرادیت پر حد سے زیادہ زور دینے کی وجہ سے محللین نفس کے لیے اجتماعی روابط اور معاشرتی قوتوں کو شدید انفرادی اثرات سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے لہٰذا فن کار کے ذہن اور شخصیت پر جو اجتماعی قوتیں اثر کرتی ہیں ان کا صحیح اور واضح طور پر سمجھنا تحلیل نفسی کے ذریعہ سے فی الحال ممکن نہیں ہے۔ اب صرف فن کار کے ان شخصی رجحانات اور ذاتی محرکات کا مسئلہ رہ جاتا ہے جو ادب کی صرف پیدائش ہی میں حصہ نہیں لیتے بلکہ ادب پر انفرادیت کی چھاپ بھی لگاتے ہیں۔ فن کار کی شخصیت کا یہ رُخ جبلتوں اور ذہنی خصوصیتوں پر مبنی ہے جو معاشی یا معاشرتی محرکات کے ہرگز پیدا کردہ نہیں ہیں۔ یہی وہ منزل ہے جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں اور یہی ایک ایسا موقع ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال نقاد کے لیے ممکن نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس موقع پر یہ محسوس ہو سکتا ہے کہ جیسے زنجیر کے بیشتر حلقے ٹوٹ کر الگ ہو گئے، کارواں چھٹ کر بہت مختصر ہو گیا، دائرہ سمٹ کر چھوٹا ہو گیا اور زیادہ تر تنقیدی مسائل تحلیل نفسی کی گرفت سے باہر ہو گئے ہیں۔ یہ احساس صحیح ہے مگر تحلیل نفسی کے لیے جو کچھ بچ رہا ہے وہ اگرچہ مختصر ہے مگر اہمیت کے اعتبار سے بہت زیادہ ہے۔

ادبی تنقید میں معاشی اور معاشرتی قوتوں کی شناخت بہت اہم ہے مگر اس سے ادیب کی انفرادیت اور شخصی ذہن کی اہمیت کم نہیں ہوتی ہے۔ ادب کے متعلق آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ادیب کی شخصیت کے مختلف زاویوں کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے۔ اس کے بغیر یہ ممکن ہے کہ ادب کے متعلق ایک صحیح اور عام تصور یا نقطۂ نظر بنا لیا جائے مگر کسی معین ادب پارے کو باقاعدگی کے ساتھ جانچنا ہے تو فن کار کی شخصیت کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے اور شخصیت کے ان پہلوؤں کو اچھی طرح روشن

ہونا چاہیے جو کسی فن پارے پر ادبیت کی مہر کرتے ہیں۔ ادیب کے شخصی ذہن میں اجتماعی محرکات بھی دخیل رہتے ہیں۔ ہم شخصیت کے اس پہلو پر جن پر بیرونی محرکات اثر کرتے ہیں معاشرتی روابط میں اچھی طرح پہچان سکتے ہیں لیکن فن کی شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں جن کو اجاگر کرنے میں معاشرتی روابط کام نہیں آسکتے ہیں، شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں اس لیے کہ باوجود سخت بندشوں اور کڑی روک ٹوک کے کسی نہ کسی شکل میں وہ ادب میں اپنے کو نمایاں کر لیتے ہیں۔ ادیب کی شخصیت کے ان پہلوؤں تک ہماری رسائی کا ذریعہ محض نفسیات ہے لیکن نفسیات بھی شخصیت اور ذہن کے سطحی ارتعاش کو واضح کرتی ہے۔ محض ان محرکات کو جو یا تو شعوری طور پر خود ادیب کو معلوم رہتے ہیں یا شعور سے اتنا قریب رہتے ہیں کہ ادیب بغیر کسی دقت کے انھیں معلوم کر سکتا ہے۔ شخصیت کے بعض اہم اور بنیادی جوہر سطح کے بہت نیچے ہوتے ہیں اور سرگرم عمل رہتے ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ادیب کے تخلیقات میں سرایت کر جاتے ہیں، سطح کے نیچے والی دنیا سے ہمارا ربط تحلیل نفسی کے ذریعے سے قائم ہوتا ہے۔

سطح ذہن سے نیچے ایک گنجان دنیا آباد ہے جسے ہم لاشعور کہتے ہیں اور وسعت و پہنائی میں بیرونی اور شعوری دنیا سے محض مقدار میں نہیں بلکہ قوت میں بڑھی ہوئی ہے۔ لاشعوری موجودگی پر اتنے ثبوت اکٹھا ہو چکے ہیں کہ اب اس کا انکار ممکن نہیں ہے، اس کے بہت سے صفات پر بحث کی کافی گنجائش ہے مگر اس کے سرگرم عمل رہنے میں کوئی شبہ نہیں کیا جاسکتا۔ لاشعوری قوتیں خواہ جیسی بھی ہوں مگر وہ خواب شیریں میں نہیں پڑی رہتی ہیں۔ اس لیے کہ لاشعوری محرکات اپنے ساتھ انرجی کا ایک وافر ذخیرہ رکھتے ہیں۔ یہی انرجی انھیں متحرک اور برسر عمل رکھتی ہے اور اسی سہارے وہ برابر اپنے علاقے سے نکل کر شعوری دنیا میں بدامنی پھیلاتے رہتے ہیں۔ شعوری علاقے کا مزاج بیرونی حقائق معین کرتے ہیں جب کہ لاشعوری علاقے میں محض نشاطیت کا دور دورہ ہوتا ہے، افتادِ مزاج کا یہ فرق ان دونوں کو بڑی مشکل سے ہم آہنگ ہونے دیتا ہے۔ لاشعور کی قوتیں مداخلت کی کوشش کرتی ہیں اور دنیائے شعور کے نگراں انھیں روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مداخلت

اور مدافعت کا یہ عمل خاصا طولانی اور پُر جوش ہوتا ہے، آخر میں مفاہمت اس پر ہوتی ہے کہ لاشعوری مواد اپنا بھیس بدلے اور ایک ایسی وضع قطع اختیار کرے جو بیرونی دنیا کے حقائق کو مجروح نہ کرے اور شعوری قوتیں اپنی مدافعت سے باز آئیں، ایک معتدل ذہن کو یہ مفاہمت ضرور کرنی پڑتی ہے اور جن ذہنوں میں یہ مفاہمت نہیں ہو پاتی ہے ان کی شخصیت دُہری ہو جاتی ہے اور اکثر امراض ذہنیہ کا ایک ناقابلِ علاج سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل یا مداخلت اور مدافعت کا یہ پیچیدہ سلسلہ ادیب اور فن کار کے ذہن میں بھی چلتا رہتا ہے۔ فن کار کی شخصیت کے تمام ایسے تعینات جن میں لاشعوری قوتیں کام کرتی ہیں معاشی اور معاشرتی روابط سے براہِ راست نہ متاثر ہوتے ہیں اور نہ ان کو خاطر میں لاتے ہیں انھیں سمجھنے کے لیے فی الحال تحلیلِ نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسرا ذریعہ ہمارے پاس نہیں ہے لہٰذا ادبی تنقید کے سلسلے میں جیسے ہی ادیب کی شخصیت کا سوال نقاد کے سامنے آئے گا تحلیلِ نفسی سے استفادہ ناگزیر ہو جائے گا۔ تنقید کے سلسلے میں فن کار کی شخصی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے، کسی فن پارے کو فن کار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کا خیال مہمل ہے، فن کار کی شخصیت کو سمجھتے وقت تحلیلِ نفسی سے نقاد کا گریزاں رہنا عملی طور پر فن کو فن کار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کے مرادف ہے۔

ادب کو تحلیلِ نفسی کے نقطۂ نظر سے جانچنا کافی مشکل اور مہارت طلب چیز ہے۔ عملی اعتبار سے تحلیلِ نفسی کا استعمال کافی کاٹ چھانٹ کے بعد ہی فائدہ مند ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں نقاد کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ نقد ادب میں تحلیلِ نفسی کے استعمال کا مطلب اس کے تمام جزئیات اور اصول کی پابندی ہرگز نہیں ہے۔ تحلیلِ نفسی سے اسے محض طریقۂ کار اور بنیادی تصور حاصل کرنا چاہیے، اگر حرف بہ حرف پابندی کی گئی تو وہ تمام بنیادیں ہل جائیں گی جن پر خود فنِ تنقید قائم ہے۔ اس لیے کہ تحلیلِ نفسی کے تمام جزئیات اور اصول کو قبول کر لینا شدید

قسم کی انفرادیت اور داخلیت میں اپنے کو محدود کرنے کے مرادف ہوگا، تحلیل نفسی سماجی قوتوں کی زیادہ پروا نہیں کرتی ہے اور اگر اس میں کہیں سماجی قوتوں کا دراک ملتا بھی ہے تو اس کی تہ میں سماجی محرکات برسر عمل نہیں ہوتے ہیں۔ تنقید نگار سماج و معاش سے اپنا دامن کبھی نہیں چھڑا سکتا لہٰذا تحلیل نفسی کو ایسے جزئیات کو قبول کرنا جو معاشی اور سماجی قوتوں سے بالکل ہم آہنگ نہیں ہوتے نقاد کے لیے ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نقاد کسی اندرونی دنیا میں پہنچ جاتا ہے مگر وہاں تحلیل نفسی نے جو سنگ میل بنائے ہیں انھیں منزل نہیں سمجھنا چاہیے، تحلیل نفسی ان حقائق و محرکات کے جو لوازم و عوارض بتاتی ہے یا ان کو منظم کرنے کے لیے جن قوانین اور اصول کو وضع کرتی ہے یا ان کے اسباب و علل کے جو روابط قائم کرتی ہے اس کی مکمل تقلید نقاد کے لیے ضروری نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعے نقاد حقائق کا انکشاف ضرور کر سکتا ہے مگر ان کی تنظیم و ترتیب کسی زیادہ وسیع اور صحت مند نقطۂ نظر سے کرنی چاہیے اگر تحلیل نفسی کے بیان کردہ حقائق کو ہم نے مع اس کے معین کردہ فلسفہ کے قبول کر لیا ہے تو نتائج گمراہ کن نکلیں گے۔

اسی ضمن میں یہ بات بھی آتی ہے کہ تحلیل نفسی کے ماہرین نے ادب اور آرٹ کے متعلق خود جن نظریات کا اظہار کیا ہے انھیں بھی مشعلِ راہ نہیں بنانا چاہیے، اس لیے کہ ایسے تمام بیانات میں حقائق کو تحلیل نفسی کے وضع کردہ اصول کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ادب اور آرٹ کا براہِ راست سماج سے رشتہ ہے۔ مگر فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کے اصول اور بنیادی قوانین سماجی رشتوں کو مدّ نظر رکھ کر نہیں وضع کیے گئے ہیں لہٰذا کبھی کبھی تو یہ اصول اور نظریات تنقید کے سلسلے میں ناکافی ثابت ہوتے ہیں اور کبھی گمراہ کن۔

آرٹ کے متعلق فرائڈ کے خیالات اس حقیقت کو بہت اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔ فرائڈ کے قول کے مطابق آرٹ اور ادب انسان کی بنیادی جبلتوں کی رصدگاہ ہیں، دبی ہوئی خواہش اور Id کی بے لگام نشاط جوئی آرٹ اور ادب کو اپنا آلۂ کار بنا کر اپنی تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ یہ پردہ نشین خواہشیں خود چہار دیواری کے اندر مقید رہنا گوارا نہیں کرتیں، اور دوسری طرف ہجوم عام انھیں

برداشت نہیں کر سکتا لہٰذا یہ ادب اور فنونِ لطیفہ کی نقابیں ڈال کر نکلتی رہتی ہیں۔ آرٹسٹ میں ان خواہشات کا دباؤ اور بھی گہرا ہوتا ہے اسی لیے وہ افتادِ طبع کے اعتبار سے داخلی ہوتا ہے، بیرونی ہنگاموں سے زیادہ اپنے ذہن کے اندرونی تلاطم سے خائف رہتا ہے، جنوں اس کے لیے آغوش وداع کبھی نہیں ہے اور نہ اس کے گریبان سے چاک کے جدا رہنے کی ضمانت کی جا سکتی ہے۔ مکمل طور پر پاگل ہو جانا اس سے کچھ بعید نہیں ہے، اس کی زندگی ہمیشہ جبلّی تقاضوں کی گرفت میں رہتی ہے، ان کی حیثیت گویا ایک بے رحم قرض خواہ کی ہے جو قرض یا عزت لیے بغیر نہیں ٹلتا ہے۔ فن کار کے لیے دو ہی راستے ہیں، یا تو ان خوفناک خواہشوں کے لیے کوئی مناسب نکاس تجویز کرے یا پاگل ہونا قبول کرے، علمی طور پر ان خواہشوں کے پورا کرنے کے ذرائع فن کار کے پاس بالعموم نہیں ہوتے ہیں، لہٰذا وہ ادب اور فنونِ لطیفہ کے ذریعے سے انھیں ٹھکانے لگاتا ہے، حصولِ عزت و شہرت، حکومت کی لالچ، فارغ البالی کی تمنا، جنسی تسکین اور اس قسم کی ہزاروں خواہشیں اس کے ذہنی افق پر چھائی رہتی ہیں، مگر خارجی نظام کی سخت بندشوں میں وہ ان خواہشات کو پورا کرنے کے ذرائع نہیں مہیّا کر پاتا ہے لہٰذا وہ حقیقت سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے اور ایک ایسی خیالی دنیا تعمیر کر لیتا ہے جس میں ہر طرف تمنّاؤں کے سبز باغ لہلہاتے رہتے ہیں۔ یہی وہ منزل ہے جہاں سے جنون کی راہیں بھی نکلتی ہیں، اس لیے کہ ایک پاگل بھی خارجی اور واقعی دنیا کو چھوڑ کر اپنی بنائی ہوئی خیالی دنیا میں بس جاتا ہے مگر آرٹسٹ پاگل نہیں ہوتا، اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس میں ارتفاع Sublimation کی صلاحیت اور زیادہ وسیع اور تیز ہوتی ہے اور اس کی دبی ہوئی خواہشات میں بھی لچک زیادہ پائی جاتی ہے، اسی لیے وہ خارجی حقائق سے اتصال قائم رکھتا ہے اور اسی لیے وہ ایک معمولی قسم کا خیالی پلاؤ پکانے والا Daydreamer نہیں بننے پاتا ہے، وہ اپنے خیال کی ترمیموں اور تبدیلیوں سے اپنے شخصی اثرات کو مٹا کر ان میں ایک آفاقیت اور عمومی دلچسپی پیدا کر سکتا ہے، وہ ان کی حقیقت اور اصلیت کو بڑی کامیابی کے ساتھ سطحی نگاہوں سے چھپا سکتا ہے، اس میں ایک پر اسرار قسم کی ایسی صلاحیت ہوتی ہے جس کی بنا پر وہ اپنی خیالی

دنیا کی ترجمانی بڑی سچائی اور نشاط انگیزی سے کر سکتا ہے۔ چونکہ سامعین اور ناظرین کے ذہن میں بھی یہی ہنگامے برپا رہتے ہیں اور انھیں بھی دبی ہوئی خواہشیں برابر جھٹکے دیتی رہتی ہیں، وہ بھی اپنی خواہشوں کو عملی طور پر پورا کرنے کے ذرائع نہیں رکھتے ہیں، لہٰذا وہ آرٹسٹ کے فن کو دیکھ کر بہت محظوظ ہوتے ہیں۔ چونکہ اپنے فن سے شدید شخصی اثرات کو آرٹسٹ مٹا دیتا ہے لہٰذا آرٹسٹ کا سارا فن سامعین اور ناظرین کو اپنی ذاتی چیز یا اپنی واردات کا ترجمان معلوم ہونے لگتا ہے اور وہ بھی اپنے لیے سکون اور نشاط کی راہ پا لیتے ہیں۔ وہ آرٹسٹ کے گرویدہ ہو جاتے ہیں، اس کی محبت کا دم بھرنے لگتے ہیں، اسے اپنا خیالی دیوتا بنا لیتے ہیں، واہ واہ کے نعرے بلند کرتے ہیں، تحسین و آفریں کے ہنگامے برپا کرتے ہیں، اس طرح آرٹسٹ اپنے خیال کی تنگ بندیوں کے ذریعے خارجی دنیا میں بھی اپنی تمام خواہشوں کو پورا کر لیتا ہے، جنھیں اب تک وہ محض خیالی دنیا میں پورا کیا کرتا تھا، اور اس طرح وہ عزت، شہرت، حکومت، فارغ البالی بلکہ کبھی کبھی جنسی تسکین کے خواب کی روز روشن میں تسلی بخش تعبیر حاصل کر لیتا ہے۔

ادب اور آرٹ کے اس نظریے پر نقاد کبھی بھروسہ نہیں کر سکتا ہے، اس لیے کہ اس میں سماجی مقصد کی کوئی گنجائش نہیں رکھی گئی ہے۔ شدید قسم کی خود پسندی اور ذات پروری کو آرٹ کا محرک فرض کر لیا گیا ہے۔ ادب کو بجائے ایک صحت مند سترجم اور مصلح زندگی کے محض دھوکے کی ایک ٹٹی قرار دیا گیا ہے۔ ادب اور فنون لطیفہ سے اجتماعی ترجمانی کا وصف چھین کر انھیں محض فرد کے نشاط کار کا ذریعہ بنانا ان کے مقصد اور فطرت کا گلا گھونٹنا ہے، اس نظریے میں یہ بات بھی صاف نہیں ہے کہ آرٹسٹ کی جس پُراسرار قوت کی طرف فرائڈ اشارہ کرتا ہے، اس کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے، وہ واقعتاً کوئی چیز بھی ہے یا محض عاجز جستجو کی ایک تنگ بندی، انسان اس قوت کی بنا پر آرٹسٹ بنتا ہے یا آرٹسٹ ہونے کی بنا پر اس میں یہ قوت پیدا ہو جاتی ہے، فرائڈ کو ان باتوں کی خبر نہیں ہے۔ آرٹسٹ اسی ارضی دنیا کا باشندہ ہوتا ہے اور اپنے فن کی بنیادیں ارضیت ہی کے مرکز ثقل پر رکھتا ہے، فنی نقطۂ نظر کے لیے وہ خلا کے غیر معین ارتعاش میں نہیں بھٹک سکتا ہے، اس

کے لیے ادب اور آرٹ کا کوئی ایسا نظریہ قابلِ قبول نہیں ہو سکتا جس پر پُراسرار اور غیر معمولی قوتیں عمل فرما ہوں، جن کا وجود ان کے صفات سے زیادہ مشکوک ہو اور جن کے ادراک کے لیے علم کے بجائے وہم کا سہارا لینا پڑے اور جن کی حقیقت معلوم کرنے کے لیے انسان کے بجائے پری زادوں کی جستجو کرنی پڑے۔ ادب اور فنونِ لطیفہ کے متعلق فرائڈ نے متعدد بار اور مختلف مقامات پر اظہارِ خیال کیا ہے مگر ان تمام بیانات میں حقائق اور باطنی اقدار کو ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت جانچنے کی کوشش کی گئی ہے لہٰذا یہ تمام بیانات اور نتائج ایک ایسے نقاد کے لیے جو ادب کو سماجی قوتوں کے زیرِ اثر جانچنا چاہتا ہے قطعاً بے کار اور گمراہ کن ہیں۔ اس سلسلے میں "نو فرائڈی اسکول" کا نقطۂ نظر زیادہ کام آ سکتا ہے، اس لیے کہ ان لوگوں نے سماجی اور تہذیبی قوتوں کے وجود اور تاثیر کو زیادہ سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن ابھی اس سلسلے میں اتنا کم کام ہوا ہے کہ اس کے متعلق رائے دینا قبل از وقت ہوگا۔ یہ نظریات ابھی بن رہے ہیں اور عملی اطلاق کی دشواریاں دور کی جا رہی ہیں۔

تحلیلِ نفسی نے ہمیں کچھ باطنی اقدار ضرور دی ہیں اور ایسی مخفی توانائیوں سے ہمیں واقف کرایا ہے جو ادب کی شناخت میں کافی مدد دے سکتی ہیں۔ لاشعور کی تفصیلات کو چاہے ہم قبول نہ کریں، ایگو اور سپرایگو کے تصوّر اور فرائض چاہے مکمل طور پر ہمیں بھلے نہ معلوم ہوں پھر بھی ان قوتوں یا ان کے مماثل قوتوں کا وجود انسانی افعال اور کردار میں برابر جھلکتا رہتا ہے، ان تیز رو جھلکیوں کا سمجھنا اور ان کو اپنی گرفت میں لانا نقاد کے لیے ضروری ہے۔ ان جھلکیوں کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت دور سے آئینہ دکھا رہا ہو۔ اگر ہم عکس کے مرکز اپنے گرد و پیش میں تلاش کریں گے اور ان جھلکیوں کو براہِ راست پکڑنے کی کوشش کریں گے تو مایوسی اور حیرانی ہوگی، ان کی حقیقت اور مرکز کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں کچھ دور جانا پڑے گا۔ یوں ہی ادب اور آرٹ میں بھی کسی آئینہ سیما کی جھلکیاں برابر محسوس ہوتی ہیں، ان کا راز سمجھنے کے لیے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینا کافی نہیں ہو سکتا، درونِ پردہ جانا پڑے گا، ایک طولانی سفر کرنا پڑے گا، اب اسے چاہے ایک سور اتفاق

سمجھ لیجیے کہ اس سفر میں تحلیلِ نفسی کے علاوہ اور کوئی چیز ہماری راہ نمائی نہیں کر سکتی ہے۔ اگر نقّاد خبردار ہو کر اس راہ نما کے ساتھ چلے تو انکشافات اور باطنی حقائق کی ایک نئی دنیا ہمارے سامنے آجائے گی اور اگر بے خبری میں اس راہ کی اندھی تقلید کر لی گئی تو یہ بھول بھلیاں میں ہمیں چھوڑ کر الگ بھی ہو سکتا ہے۔ خلاصہ یہ کہ تحلیلِ نفسی راہ بر بھی ہے اور راہ زن بھی، لہٰذا ہم سفر کو ہوشیار رہنا چاہیے۔

ادبی تنقید میں تحلیلِ نفسی کا استعمال محدود ہونے کے باوجود اپنے اندر بڑی وسعت رکھتا ہے۔ اس موقع پر اس وسعت کا عملی جائزہ لینا ممکن نہیں، پھر بھی چند ایسے مواقع کی طرف اشارہ ضروری ہے جہاں تحلیلِ نفسی کا استعمال اپنی اہمیت کے اعتبار سے بہت نمایاں ہے۔

ہمارے ادب میں بیشتر شاعروں کے متعلق تاریخی معلومات کی کمی سے ہم اپنے بعض بہت بڑے شاعروں کی تاریخِ ولادت وفات تک نہیں بتا سکتے ہیں، تاریخی معلومات کی کمی سائنٹفک مطالعے میں اکثر بڑا خلل پیدا کرتی ہے۔ شاعر اپنے زمانے کی تاریخ اور گرد و پیش کے واقعات سے کافی متاثر ہوتا ہے، ماحول کا اتار چڑھاؤ اس کے مضرابِ خیال کو برابر چھیڑتا رہتا ہے، جس کے ردِّ عمل کی صورت میں انفرادی رجحانات اور فطری جبلتیں شاعر کے پردۂ ساز پر رقص کرنے لگتی ہیں، اس طرح جو لَے وہ بلند کرتا ہے اس میں ماحول اور انفرادیت دونوں کی شرکت رہتی ہے۔ تاریخی خلا کی وجہ سے نقّاد کو سب سے بڑی مصیبت یہ اٹھانی پڑتی ہے کہ وہ شاعر کے انفرادی رجحانات کو تاریخی قوتوں اور حوادث سے اچھی طرح مربوط نہیں کر پاتا ہے، تاریخی خلا اردو ادب میں شدّت کے ساتھ برابر محسوس ہوتا رہتا ہے۔ سب سے زیادہ تاریخی اور سوانحی معلومات غالبؔ کے سلسلے میں مل سکتے ہیں مگر وہ بھی نامکمل ہیں اور صحت کے ساتھ رونمائی کرنے کی کم اہلیت رکھتے ہیں ورنہ بیشتر شاعروں کی زندگی کے جزئی واقعات کا کیا ذکر ان کے متعلق ان حادثات اور سوانح کا بھی علم نہیں ہے جنھوں نے ان کی شخصیت کو کافی متاثر کیا ہوگا، اور ان میں نئے رجحانات اور نئے نقطۂ نظر کو جنم دیا ہوگا۔ اگر اس تاریخی خلا کو پُر کرنے کے لیے تمام ذرائع استعمال بھی کر لیے جائیں تب بھی شعرا کے سوانحی اور سماجی پہلو

کو اچھی طرح روشن نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ زمانے کے ہاتھوں یا اپنی غفلت کی وجہ سے شہادتوں کا ایک معتد بہ حصّہ بالکل ضائع ہو چکا ہے جس کو ظاہر ہے کہ دوبارہ پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تاریخی اور سوانحی خلا کو تحلیل نفسی کے ذریعے سے کسی نہ کسی حد تک پورا کیا جا سکتا ہے، اگرچہ شاعری کے ذریعے سے کسی شاعر کی مکمل تحلیل نفسی نہیں کی جا سکتی ہے پھر بھی تحلیل نفسی کے طریق کار اور روشنی کو اس سلسلے میں بڑی حد تک کامیابی کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعے سے تاریخی خلا کو پُر کرنا اگرچہ ایک الٹی بات ہے مگر تاریخی اور سوانحی مواد کی عدم موجودگی میں اس الٹی بات کو گوارا کیا جا سکتا ہے۔ یہ الٹا طریقۂ کار ایک طرح کی مجبوری ہے مگر چونکہ اس میں افادیت کا ایک پہلو نکلتا ہے، لہٰذا اس کا استعمال خاص ضروریات کے ماتحت کیا جا سکتا ہے۔

دراصل سوانحی واقعات اور تاریخی ماحول سے نقّاد کو براہِ راست کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے، وہ اس تاثر میں دلچسپی رکھتا ہے جسے یہ تمام چیزیں شاعر یا فن کار کی شخصیت میں پیدا کر دیتی ہیں۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے چونکہ فرد کی شخصیت کو ٹٹول دیا جاتا ہے لہٰذا اس کے تاثرات بہت اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ ان تاثرات کی نوعیت سے ہم ان واقعات اور حادثات کی نوعیت بھی متعیّن کر سکتے ہیں جنھوں نے اس تاثر کو حقیقتاً جنم دیا تھا، اس طریقۂ کار سے واقعات کی حقیقت اور ان کے وقوع کی اصلی شکل کا علم تو نہیں ہو سکتا ہے مگر ان کی مخصوص نوعیت ضرور ذہن میں آ جاتی ہے اور پھر ان کی اثر انگیزی کی نوعیت کا فرد کے تاثر سے مقابلہ کرنے میں بھی کافی مدد مل سکتی ہے۔

بہت زیادہ تفصیل میں پڑے بغیر بھی یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ تحلیل نفسی نقّاد کے لیے باوجود محدود افادیت رکھنے کے بہت مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ تحلیل نفسی اور تنقید ادب کا ساتھ بہت کم عرصہ تک رہتا ہے پھر دونوں کی منزلیں علیحدہ ہو جاتی ہیں لیکن مختصر سے ساتھ کے باوجود تحلیل نفسی کی اہمیت اس لیے برقرار رہتی ہے کہ وہ بعض مواقع پر نقّاد کی مدد کا واحد ذریعہ ہے۔ فن کار کے شعور، ذہن کے بے شمار مراحل جس سے تخلیق کے درمیان فن کار کو گزرنا پڑتا ہے

تحلیل نفسی ہی کے روشن کردہ چراغوں سے منور ہوتے ہیں، ان نہاں خانوں کی سیہ روزی نقاد کو اکثر پریشان کرتی رہتی ہے اس لیے کہ وہ شاعری میں شام غم کی تنہائی کو طویل بھی بناتی ہے اور مبہم بھی۔ تحلیل نفسی بھی اگرچہ ان تاریکیوں کو ماہِ نخشب کی روشنی سے دور کرتی ہے مگر نقاد کا کام کسی نہ کسی طرح چل سکتا ہے۔ ۱۹۳۰ء

تحلیل نفسی کا ایک مقصد اور ایک مخصوص دائرہ ضرور ہے، اس دائرے کو نہ توڑا جا سکتا ہے اور نہ اس مقصد کو وسیع بنایا جا سکتا ہے اور اسی لیے وہ نقاد کی مدد ضرور کر سکتی ہے لیکن آخر تک اس کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ لہٰذا کچھ لوگوں کی یہ توقع کہ وہ ادبی تنقید کی جانشین ہونے کی اہلیت رکھتی ہے بالکل فضول ہے۔ تحلیل النفسی اپنی فنی بندشوں کی وجہ سے تنقید کی جگہ کبھی نہیں لے سکے گی ہاں یہ ممکن ہے آئندہ، ایک اصلاح شدہ تحلیل نفسی کا نظریہ، موجودہ نظریے سے زیادہ نقاد کی مدد کرے۔

محمد حسن

پروفیسر محمد حسن ۲۵ اگست ۱۹۲۶ء کو محلہ نواب پور مراد آباد کے ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے، مسلم ہائی اسکول مراد آباد سے میٹرک کیا، پھر لکھنؤ یونی ورسٹی سے بی۔ اے آنرز، ایم۔ اے، ایل ایل بی اور پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگریاں حاصل کیں، طالب علمی کے زمانے میں ایک رسالہ 'مضراب' جاری کیا، تعلیم مکمل کرنے کے بعد انگریزی روزنامہ 'پائنیر' کے سب ایڈیٹر ہو گئے، پندرہ روزہ فلم میل کو بھی ایڈٹ کرتے رہے، اسی زمانے میں لکھنؤ یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں عارضی لیکچرر ہو گئے، ۱۹۵۴ء میں علی گڑھ یونی ورسٹی میں اردو کے لیکچرر مقرر ہوئے، ۱۹۶۳ء میں دہلی یونی ورسٹی میں ریڈر اور ۱۹۷۱ء کشمیر یونی ورسٹی میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ ۱۹۷۳ء میں جواہر لال نہرو فیلوشپ ملا، اور ۱۹۷۵ء میں جواہر لال نہرو یونی ورسٹی میں پروفیسر مقرر ہوئے۔

پروفیسر محمد حسن معروف نقاد ہونے کے علاوہ ڈراما نگار اور مترجم بھی ہیں، علی گڑھ یونی ورسٹی میں ملازمت کے دوران اردو تھیٹر قائم کیا، انھوں نے نہرو فیلوشپ کے سلسلے میں دنیا کے مختلف ممالک کے دورے کیے ہیں، یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن نے انھیں ایک سال کے لیے نیشنل لیکچرر مقرر کیا، ڈاکٹر محمد حسن ساہتیہ اکادمی کی مجلس عام، گیان پیٹھ اردو انعامی کمیٹی، اردو کمیٹی نیشنل بک ٹرسٹ، مجلس انتظامیہ ایوان غالب کے رکن رہے ہیں، وہ اتر پردیش اردو اکادمی کے چیرمین رہے ہیں، انجمن اساتذہ اردو جامعات ہند کے صدر رہے ہیں، انجمن ترقی پسند مصنفین کے نائب صدر بھی رہ چکے ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) ادبی تنقید (۲) شعر نو (۳) ہندی ادب کی تاریخ (۴) دہلی میں اردو شاعری کا

تہذیبی اور فکری پس منظر (۵) جلال لکھنوی (۶) اردو ادب میں رومانی تحریک (۷) عرض ہند (۸) شناسا چہرے (۹) مطالعۂ سودا (۱۰) جدید اردو ادب (۱۱) معاصر ادب کے پیش رو (۱۲) ادبی سماجیات (۱۳) قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (۱۴) مشرقی تنقید (۱۵) ادبیات شناسی (۱۶) اردو ادب کا تہذیبی اور فکری پس منظر (۱۷) دیوانِ آبرو (۱۸) کلیاتِ سودا (۱۹) تذکروں کا تذکرہ (۲۰) ہیئتی تنقید (۲۱) اقبال پر ہمہ جہت مذاکرہ (۲۲) فیض آباد کی جھلکیاں (۲۳) پیسہ اور پرچھائیں (ڈرامے) (۲۴) میرے سٹیج ڈرامے (۲۵) گہرے کا چاند (ڈرامے) (۲۶) تماشا اور تماشائی (۲۷) ضحاک (۲۸) مورپنکھی (۲۹) نئے ڈرامے (۳۰) انتخاب میر (۳۱) انتخاب سراج (۳۲) امراؤ جان ادا (۳۳) انارکلی (۳۴) گرونانک (ترجمہ)، انھوں نے اردو کے علاوہ ہندی اور انگریزی میں بھی کتابیں لکھی ہیں۔

محمد حسن

نظریاتی تنقید

نظریے کی اصطلاح خاصی الجھی ہوئی ہے کیونکہ بہ یک وقت اس کو عقیدے کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے رویّے کے معنی میں بھی برتا جاتا ہے اور فلسفیانہ رجحان کے معنی میں بھی۔ اکثر غلط مبحث اسی سے پیدا ہوتا ہے۔

سب سے پہلے رویّے کے معنیٰ پیش نظر رکھیے اور ادب میں اس کا عمل دخل دیکھیے تو شاید کسی ادیب یا شاعر کو بھی اس سے اختلاف نہ ہوگا کہ وہ ہر لمحے مختلف تجربات اور محسوسات میں بعض کو اپنانے اور بعض کو رد کرنے پر مجبور ہوتا ہے اور رد و قبول کا یہ عمل اس کے ذہنی رویے کا غمّاز ہوتا ہے یہ عمل وہ صرف تخلیق ہی میں نہیں کرتا بلکہ عملی زندگی میں ہر قدم اس سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک شخص کی کئی شخصیتیں ممکن ہیں لیکن ان شخصیتوں میں باہمی ربط و تعلق اور ایک بنیادی ہم آہنگی ہونا لازمی ہے جس سے وہ ایک غالب اور کسی قدر مربوط شخصیت میں ڈھل سکے۔ اس لحاظ سے تخلیقی فن کار کی تخلیقی شخصیت اس کی عملی زندگی کی شخصیت سے کتنی ہی الگ تھلگ کیوں نہ ہو، دونوں کی پسند، نہ پسند کا ایک دوسرے پر اثر ضرور پڑے گا اور ایک کا ذہنی رویّہ دوسرے پر ضرور اثر انداز ہوگا۔

رویّہ محض شعور ہی تک محدود نہیں رہتا اس کا دائرہ لاشعور اور تحت الشعور کی سرحدوں کو بھی چھوتا ہے اور ان صورتوں میں وہ یہ بھی محض نفسیاتی اسباب سے نہیں عمرانی، اقتصادی اور دیگر عناصر سے بھی تشکیل پذیر ہوتا ہے جس پر ماہرین عمرانیات زور دیتے آئے ہیں۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ان کا کوئی رویہ نہیں ہے

(اور ایسے لوگ ادیبوں میں بھی ہیں اور عام انسانوں میں بھی) وہ گویا دوسرے لفظوں میں صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ انھوں نے شعوری طور پر کوئی خاص رویہ نہیں اپنایا ہے اور اپنے کو رویہ بنانے والے لاشعوری اور عمرانی عناصر کے تابع کر دیا ہے مثال کے طور پر جو شخص اپنے گھرانے کے عام مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو شعوری طور پر چیلنج نہیں کرتا وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر انھیں مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو اپنا لیتا ہے۔ چھوت چھات یا ہریجنوں کو کم تر جاننا ایک ایسا ہی تصور ہے۔ اگر ہم شعوری طور پر اسے رد نہیں کرتے تو اپنے گھرانے کے دوسرے لوگوں کی طرح بھی بھنگیوں کو کم ذات سمجھ کر انھیں ناپاک جانیں گے۔ سماجی طور پر مانے ہوئے تعصب کو رد کرنے کے لیے شعوری کوشش درکار ہوگی۔

ذہنی اور جذباتی رویوں کے اس عمل دخل سے کوئی ذی روح بچ نہیں سکتا خواہ وہ آرٹ کے پروں پر اڑ کر، ڈرامائی سرحدوں کی سیر ہی کیوں نہ کرتا ہو، اس کی ہر بات اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کی غماز ہے۔ وہ تجربے جنھیں وہ دوسروں سے زیادہ اہمیت دیتا ہے، وہ تجربے جنھیں وہ رد کرتا ہے، اس کی گفتگو، اس کے الفاظ، اس کی خاموشیاں، اس کے ماتھے کی شکن، سب کچھ اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کو ظاہر کرتے ہیں۔

ذہنی اور جذباتی رویے ناگزیر ہیں، لیکن ذہنی اور جذباتی رویے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ان ذہنی اور جذباتی رویوں میں ایک مرتب اور مربوط نظامِ اقدار پایا جائے۔ شخصیت سماج کی طرح پیچیدہ عمل ہے اور اکثر اس کی نشوونما نہیں ہوتی۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک شعبے میں ایک شخص نہایت بیدار مغز اور باشعور نظر آتا ہے۔ لیکن اس کی شخصیت کا دوسرا پہلو نہایت بچکانہ اور غیر ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ رویوں میں ایک تنظیم پیدا کرنے کے عمل سے نظریے پیدا ہوتے ہیں، یا یوں کہیے کہ فلسفیانہ نظامِ عمل میں آتے ہیں۔

فلسفیانہ نظام ایک دور کے مختلف ذہنی اور جذباتی رویوں کے حد اوسط کے طور پر وجود میں آتے ہیں وہ گویا بہت سے انسانوں کے بہت سے تجربات کی تعمیم پیش کرتے ہیں اور اسی وجہ سے قبول کر لیے جاتے ہیں یا کم سے کم سماج

کے ایک حصّے میں تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ہر فلسفہ، ہر مذہب، یا سماجی نظریہ، ہر عقیدہ اپنے دور کی سماجی حقیقتوں اور تجربوں کا نچوڑ تھا اور اسی لیے افراد نے اپنے نجی تجربات کی روشنی میں اسے قبول کیا۔ لیکن وہ سماجی حقیقتیں جو ان انفرادی تجربات کا باعث ہوئی تھیں، ہر دور کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان سماجی حقیقتوں میں تبدیلی کی رفتار تیز ہوتی ہے اور ان حقیقتوں سے پیدا شدہ انفرادی تجربے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن پچھلے انفرادی تجربوں کی مدد سے بنائے ہوئے نظامِ اقدار یا فلسفے بدلنے میں زیادہ وقت لیتے ہیں۔ اور اسی لیے نئی سماجی حقیقتوں سے پرانے فلسفے، یا پرانے نظامِ اقدار ٹکراتے اور متصادم ہوتے جاتے ہیں۔ نئے حالات، نئی سماجی حقیقتیں، نئے رویّے اور ان پر مبنی نئے نظام، اقدار کا مطالبہ کرتی ہیں اور جب یہ مطالبہ پورا نہیں ہو پاتا تو پرانے فلسفے کو اپنے سر سے اتار پھینکتی ہیں یا اتار پھینک دینا چاہتی ہیں۔ اس منزل پر وہ لوگ آڑے آتے ہیں جنھوں نے پرانے نظامِ اقدار کو اپنے تجربے اور اپنے نجی ذہنی اور جذباتی رویوں کے نتیجے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اسے عقیدے کے طور پر مانا اور برتا تھا۔ وہ اسے صحیح اور مسلمہ جانتے اور مانتے آئے تھے جب نئی حقیقتیں اسے للکارنے لگتی ہیں تو وہ یا تو نئی حقیقتوں کو جھٹلانے کی کوشش کرتے ہیں، یا پھر پرانے عقیدوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے نئی تاویلیں کرتے ہیں، دلیلیں لاتے ہیں، یا پرانے عقیدوں میں کچھ ترمیم اور اصلاح کر کے اسے عہدِ نو کے تقاضوں کے مطابق بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

آج جو لوگ نظریے کی اہمیت کا انکار کرتے ہیں اور اپنے کو "بے سمتی" کا شکار بتا کر فخر محسوس کرتے ہیں، وہ لوگ نظریے کو عقیدے کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں اور صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اس دور میں جو عقیدے یا نظام یا اقدار رائج ہیں وہ ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرنے میں ناکام ہو چکے ہیں۔ ان لوگوں کا یہ بیان کتنا صحیح یا غلط ہے، اس سے سرِ دست بحث نہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ وہ اپنے نجی اور ذاتی رویوں میں تنظیم پیدا کرنے میں ناکام رہے ہیں یا انھوں نے شعوری طور پر اپنے عملی تجربات پر مبنی مختلف رویوں سے کوئی مربوط نظامِ اقدار

ڈھالنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عجز فکر ہے اور شخصیت کی آگہی کی حد بندی کی نشان دہی کرتا ہے۔

اس مسئلے کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ایک مخصوص دور میں مختلف افراد کے مختلف تجربات ممکن ہیں اور ان مختلف تجربات میں ترتیب وتنظیم کی ابتدائی سطح پر انفرادی رویہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویہ اور رویے جب نظام اقدار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں تو انھیں نظریہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی جب ان رویوں کی دسترس صرف فوری محرکات تک محدود نہیں رہتی بلکہ زندگی کے مختلف شعبوں اور اس کے اہم ترین پہلوؤں تک اس رویے یا رویوں کی رسائی ہونے لگتی ہے تو نظریہ وجود میں آتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان انفرادی رویوں سے پیدا شدہ نظریوں کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے یا اجتماعی ایک دور میں رہنے بسنے والے انسانوں کے نجی تجربات (اور ان پر قائم شدہ نظریوں) میں چند مشترک باتوں کا ہونا لازمی ہے۔ یہ مجبوری زمان ومکان کی ہے مثلاً بیسویں صدی کے ہندوستان میں سانس لینے والے سبھی انسان ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں، بہر حال پتھر کے زمانے میں سانس لینے والے ہندوستانی کے مقابلے ایک دوسرے سے زیادہ مماثل ہیں۔ ان کے درمیان بیسویں صدی کی زندگی کے کم سے کم چند بنیادی محرکات ضرور کار فرما ہیں، گو اس عصری "موجودگی" کی نوعیتیں مختلف افراد میں مختلف ہوں گی اور آگہی اور احساس کی سطحیں بھی مختلف ہوں گی۔ دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک دور میں اور ایک جگہ پر رہنے والے افراد کے رویے میں قدر مشترک ہونا لازمی سی بات ہے اور ان رویوں میں تنظیم وترتیب پیدا ہو جانے سے جو نظریے وجود میں آئیں گے وہ ایک ساتھ مختلف افراد کے تجربوں پر مبنی نظریوں کو اجتماعی استناد کا درجہ حاصل ہو جائے گا۔ پھر کچھ ایسے لوگ بھی ہوں گے جنھیں یہ اجتماعی نظریہ بنا بنایا ملے گا اور اس میں وہ اپنے تجربات کی یا اپنے تجربات کے بعض اجزا کی آواز بازگشت پائیں گے اور اسے قبول کر لیں گے اور کچھ وقت گزر جانے پر شاید اسی زمانے میں بعض ایسے افراد بھی ملیں گے جن کے تجربات کی توثیق اس اجتماعی نظریے سے نہیں ہوگی اور وہ اپنے تجربات کی روشنی میں نیا نظام اقدار ڈھالنے اور نئے

نظریے تک پہنچنے کی کوشش کریں گے اور عین ممکن ہے کہ ایسا وقت بھی آجائے جب ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ ہوجائے اور اس نظریے کو اپنے تجربات اور اپنے اجتماعی مسائل سے ہم آہنگ نہ پاکر اسے یکسر رد کردیں اور کوئی نیا نظام اقدار کوئی نیا نظریہ وضع کرلیں۔

یہی وجہ ہے کہ کوئی نظریہ کیوں نہ ہو ہر دور اپنے مسائل اور اپنے تقاضوں کے مطابق اس کی تعبیر کرتا رہتا ہے۔ اضافے اور ترمیم بھی روا رکھتا ہے اور اس کی توجیہ بھی اپنے ڈھنگ سے کرتا ہے۔

اس طرح مختلف رویّوں کی تنظیم کو نظریے کی منزل تک پہنچنے کے لیے دو اِبطال کی ضرورت ہے۔ ایک انفرادی تجربے کے خلوص کی اور دوسرے اجتماعی استناد کی۔ انفرادی تجربے کے خلوص سے مراد یہ ہے کہ جن تجربوں سے فرد واقعی گزرا ہو اور جن رویّوں کو اس نے عملی زندگی میں حقیقتاً برتا ہوا نہیں کی ہر تنظیم و ترتیب اس کے نظریے میں جھلکے اور انھیں کو وہ نظام اقدار کے سانچے میں ڈھالے جسے آسانی کے لیے میں نے ایک جگہ پرائیویٹ وژن[1] سے تعبیر کیا تھا ــــ اجتماعی استناد سے مراد یہ ہے کہ جو نظریہ ہے وہ اس دور کے اجتماعی تجربات یعنی سماجی تقاضوں کو پورا کرتا ہو یعنی اسے سماج میں بھی اعتبار حاصل ہو۔ اگر کسی فرد کے تجربات سماجی تجربات سے بالکل ہی ہم آہنگ نہ ہوں تو اس کی جگہ دماغی امراض کے ہسپتال[2] میں ہوگی۔ سماجی یا اجتماعی

---

[1] "جدیدیت" اور "ادب" میں افسانے پر میرا مقالہ ملاحظہ ہو۔

[2] دماغی امراض کا سلسلہ بعض دوستوں نے فن سے ملایا ہے بلکہ ادب اور بالخصوص شاعری کو جنون قرار دے کر اسے مقدس کی صفت بھی عنایت کردی ہے۔ اس صورت میں مسئلہ انفرادی تجربات کی اجتماعی تجربات سے مطابقت کا ہے۔ یہ مطابقت مکمل طور پر مفقود ہونا محض مفروضہ ہے کیونکہ فرائڈ اور اس کے ہمنوا تحت الشعور میں بھی ایک منطقی ربط ڈھونڈ نکالنے کے قائل ہیں لیکن جتنی بھی عدم مطابقت ہو، وہ دو حیثیتوں سے خالی نہیں۔ ایک یہ کہ انفرادی تجربہ یا ان تجربات سے پیدا شدہ نظریہ سماجی معنویت تو رکھتا ہے اجتماعی قبول لیے حاصل نہیں ہو سکا۔ مثلاً کوپرنیکس کا نظریہ سماجی معنویت رکھتا تھا اور اس دور کا سماج اسے استناد نہ دے سکا۔ دوسرے یہ کہ وہ اجتماعی معنویت ہی سے خالی تھا۔ اس صورت میں وہ نجی اظہار تو ہو سکتا ہے، مگر اس کی حیثیت مجذوب کی بڑ سے زیادہ نہیں ہے۔

استناد کو میں نے کلکٹیو وژن کہا تھا اور انفرادی اور اجتماعی وژن کی ہم آہنگی ہی پر ترسیل و ابلاغ کا پورا ڈھانچہ قائم ہے۔ الفاظ اور زبان پرائیویٹ اور اجتماعی وژن کی کم از کم اوسط ہم آہنگی ہی پر مبنی ہیں[2]

یہ اکثر ہوتا ہے کہ ہم اپنے انفرادی تجربات کو اجتماعی استناد رکھنے والے نظریوں کے پیرائے میں ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ "تصوف برائے شعر گفتن خوب ست" ایک نظریہ رائج ہو جاتا ہے اور اس کی تفصیلات اور باریکیوں سے قطع نظر اس کا فکری اور حسی سانچہ عام طور پر پہچانا اور پسند کیا جانے لگتا ہے، تو لوگ اپنے تجربات کو بھی اسی سانچے میں ادا کرنا شروع کر دیتے ہیں یا جہاں تہاں اس میں ترمیم اور اضافے کر لیتے ہیں یا سانچے کو ادھر ادھر توڑ مروڑ بھی لیتے ہیں۔ یہ کام تصوف کے سلسلے میں برابر ہوتا آیا ہے۔ وہ شاعر بھی جن کو تصوف سے کوئی تعلق نہیں تھا تصوف کی نظام اقدار کے سانچے میں اپنی بات کہتے رہے ہیں۔

اس کا دوسرا پہلو بھی ہے کہ بہت سے لوگ حقیقی تجربات کے بغیر محض فیشن اور فارمولے

---

[1] اس سلسلے پر ملاحظہ ہو کرسٹوفر کاڈویل کی کتاب "الیوژن اینڈ ریلیٹی"، پیوپلز پبلشنگ ہاؤس، بمبئی، اکتوبر ۱۹۴۷ء، ص ۱۲۰ تا ۱۲۴۔

[2] سماجی استناد کے لیے ایرک بیل نے اپنی کتاب "آرٹ" میں Significance کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ جس کا مفہوم معنویت سے ادا ہو سکتا ہے۔

[3] اس کی مثالیں ایسے لاتعداد شعرا کے کلام سے فراہم ہو سکتی ہیں جنھوں نے روایتی انداز میں چلتے ہوئے فارمولوں میں شاعری کی ہے یا کر رہے ہیں۔ ناسخ اور ان کے متبعین کا زبردست بحران یہی تھا کہ ان کے پاس تجربات کی تنظیم سے پیدا شدہ نظام اقدار نہیں تھا۔ جس کے سبب وہ یا تو تصوف کے مضامین کو روایتی ڈھنگ سے باندھتے رہے، یا پھر لفظی صناعی میں فرار حاصل کرتے رہے، تجربات یہاں بھی ہیں مگر سطحی معمولی اور چھوٹے بھرپور وژن کی کمی ہے اور یہ کمی آج بھی پوری نہیں ہوئی ہے۔ آج کا دور بھی ان کے ہاں سے خالی ہاتھ واپس آتا ہے۔

یہی فرق فیض اور دوسرے ترقی پسند شاعروں کے ہاں موجود ہے۔ فیض کے ہاں نظریہ نجی

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

کے طور پر اس رائج الوقت سانچے کو استعمال کرنے لگتے ہیں چونکہ یہ ان کے تجربات سے میل نہیں کھاتا۔ اس لیے ان کی پوری گفتگو بناوٹی اور غیر حقیقی معلوم ہونے لگتی ہے۔ نظریہ محض عقیدہ بن جاتا ہے اور Dogma بن کر وہ اپنی تازگی کھو دیتا ہے۔ لیکن اس کا سبب خود نظریہ کا ناکارہ ہونا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایسے لوگوں کے سبب ہوتا ہے، جو اسے میکانکی طور پر بے سمجھے بوجھے اپنے تجربات کے علی الرغم برتتے ہیں۔

پھر تیسرا پہلو مسئلے کا یہ بھی ہے کہ نظریے خود بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں کے ہاتھوں ٹوٹتے پھوٹتے رہتے ہیں۔ آج کا نظریہ کل کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ کل کے نظریے آج ہم یکسر رد کر چکے ہیں یا ان میں ایسی ترمیم و تنسیخ کی کہ ان کی شکل و صورت بدل گئی۔ سبھی مذاہب اپنے دور کے زندہ متحرک نظریے تھے، جنھوں نے ہزاروں، لاکھوں انسانوں کو متاثر کیا۔ اور ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد حالات بدلے تو وہ بدلتے تقاضوں کو پورا نہ کر سکے اور محض عقیدہ بن کر رہ گئے۔ یہ صورت حال کسی بھی نظریے کے ساتھ پیش آسکتی ہے اور آتی رہتی ہے، لہٰذا جو لوگ ایسے نظریوں کے پیرایے میں اپنی بات کہنا چاہتے ہیں وہ آسانی سے Dogmatism کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ نظریے کو ناکامی یا تو اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ انفرادی تجربات پر مبنی نہیں ہوتا یعنی ذہن سے شاید اسے قبول کر لیتا ہے مگر دل قبول نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ شخص کا جز نہیں بن پاتا یا اس بنا پر کہ خود نظریے کو نئے سماجی تقاضے رد کر چکے ہوتے ہیں اور اسے کوئی سماجی استناد حاصل نہیں ہوتا۔

در اصل سماجی استناد اور ذاتی تجربے کا مسئلہ فرد اور خارجی حقیقت کے باہمی تعلق کا مسئلہ ہے اور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم ان دونوں کو بالکل الگ

(گزشتہ سے پیوستہ)

تجربات کی ترتیب کے طور پر ہے۔ جب کہ بہت سے ترقی پسند شاعروں نے اس نظریے کو بھوگا نہیں ہے۔ اس کی شخصیت کا جزو نہیں بنایا ہے محض "جزو ایماں" بنایا ہے۔ اسی لیے فیض کے ہاں نظریہ شعر بن سکا دوسروں کے ہاں لفاظی ہو کر رہ گیا۔

الگ دو حقیقتیں جان لیتے ہیں۔ دراصل یہ محض طرزِ گفتگو ہے ورنہ خارج کے وجود کا احساس ہی ہمیں اپنے وجود سے ہوتا ہے اور ہمارا احساس اور ادراک اس وقت تک بالکل بے معنی ہے جب کہ محسوس کرنے کے لیے کچھ نہ ہو۔ احساس، ادراک اور شعور حقیقتاً داخلی عمل بھی ہیں اور خارجی بھی ان معنوں میں کہ انسان خارجی دنیا کو جاننے اور بدلنے کی جستجو میں اپنے کو جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہوسکتا ہے اور اسے جاننے اور بدلنے کی جستجو میں اپنے کو جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہوسکتا ہے اس لیے خارج پر اثر انداز ہونے والا ہر عمل دراصل ذات کی تلاش کا عمل بھی ہے۔ حقیقت کو بدلنے ہی کے عمل میں انسان خود کو پاتا اور بدلتا ہے۔

پوری تہذیب جس میں ادب بھی شامل ہے، انھیں دو سلسلوں سے عبارت ہے، یعنی سماج یا وسیع تر معنوں میں حقیقت پر قابو پانے کی کوشش میں انسان دو مری کوششیں کرتا ہے۔ حقیقت کو اچھی طرح سمجھنے کی اور اس پر قابو پانے کی جو سائنس کا موضوع ہے اور اس عمل کے لیے اپنے میں مناسب ذہنی اور نفسیاتی مطابقت پیدا کرنے کی جو ادب کا موضوع ہے "مطابقت" کا لفظ یہاں گمراہ کن ہوسکتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ حقیقت کی طرف اپنا ایک ایسا رویّہ بنا سکے جو اس کی زندگی میں معنویت پیدا کر سکے۔ یعنی وہ باہر کی حقیقت سے خود کو متوازن کر سکے۔ اس سے مطابقت یا اطاعت لازم نہیں اس لیے ذاتی یا نجی نظریہ بھی ایک طرح باہر کی دنیا ہی کا عکس ہوتا ہے اور اس کی تازگی اور توانائی کا راز اس کے منطقی استدلال میں اتنا مضمر نہیں جتنا ایک طرف اس کے اجتماعی استناد میں ہے (کیوں کہ اس کے بغیر وہ بے وقت کی آواز ہوگا) یا اور دوسری طرف ذاتی واردات میں یعنی نجی استناد میں (کیوں کہ نظریہ اگر ذاتی اور نجی تجربات کی ترتیب و تنظیم پر مبنی نہیں، تو اس کی حیثیت مردہ سچائی کی ہے)۔

ٹی ایس[1] ایلیٹ نے آئی۔ اے رچرڈز کے جواب میں اپنے ایک مقالے میں ٹرانسکی

---

[1] Use of Poetry and use of Criticism (Camb. Mass. Harward University 1933)

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

اعتبار اور استناد پیدا کرتی ہے اپنے پڑھنے والوں کو وہی کچھ دکھا دینے کے لیے جو خود اس نے اپنے آپ دیکھا ہے یہ ضروری ہے کہ خود اس نے پوری توجہ، گہرائی اور سچائی کے ساتھ مشاہدہ کیا ہو اور واقعی اس تجربے سے گزرا ہو اور نظریے کی سچائی تجربے کی سچائی پر مبنی ہے لہٰذا نظریہ صداقت احساس پر مبنی ہوگا، تو شخصیت کی اپنی آواز بن کر ابھرے گا، پروپیگنڈہ یا تلقینِ محض ہو کر نہیں رہ جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بہترین ادبی شہ پارے ایسے نظریات سے پیدا ہوئے ہیں، جو صداقت احساس کے زبردست تجربات کی تنظیم تھے۔

اسی صداقت احساس کے بل پر شاعر اور ادیب قاری کے تخیل کو بیدار کرتا ہے اور اسی پر اپنی صداقتِ احساس کے ذریعے وہ سب کچھ دکھا دیتا ہے جو خود اس نے دیکھا تھا۔ کاڈویل نے بجا طور پر لکھا ہے کہ آرٹ کسی شے یا کسی حقیقت کے وجود کو ثابت[1] نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اس حقیقت کو پیش کر دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

" یہ جاننا ضروری ہے کہ آرٹ سائنس سے زیادہ پروپیگنڈہ نہیں ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں کا کوئی سماجی حصّہ نہیں۔ اس کے برخلاف ان دونوں کا مقصد پروپیگنڈے سے کہیں زیادہ بنیادی اور اصولی ہے۔ یعنی لوگوں کے ذہن کو بدلنا۔ وہ لوگوں کے ذہن کو خاص طریقے پر بدلتے ہیں۔ خارجی حقیقت کی سائنس کے ذریعہ تبدیلی کی ایک انتہائی مثال لیجیے۔ ریاضی کے کسی مظاہرہ کو ترغیب نہیں کہا جاسکتا۔ ریاضی کا یہ مظاہرہ

---

[1] کاڈویل Illusion and Reality محولہ بالا صفحہ ۱۳۱ سے آگے لکھتا ہے:

The whole feeling complex of the poem or the play or the novel is injected into our subjective world. We feel so and so and such and such. We are not more pursuaded of their truth then of the truth of a toothace but the vividness or social university of the emotional pattern is announced by the Poignancy of the sensation. We call beauty P 13

غلط ہو سکتا ہے یا صحیح ۔ اگر یہ صحیح ہوا تو سیدھے سادے انداز میں
خارجی حقیقت کے ایک پہلو کو ہمارے ذہن میں داخل کر دیتا ہے ۔ اگر
غلط ہوا تو ہم اسے محض لفظی کہہ کر رد کر دیتے ہیں لیکن اگر ہم اسے قبول
کریں تو ہمیں اس کی صداقت کے لیے ترغیب نہیں ہوتی جیسا کہ اس
مکان کے وجود کو تسلیم کرنے کے لیے ترغیب ضروری ہے جو ہماری
آنکھوں کے سامنے کھڑا ہے ۔ ہم اسے قبول ہی نہیں کرتے ہم اسے
دیکھتے ہیں ۔"

در اصل آرٹ میں نظریے کی طاقت اسی قسم کی تازگیِ احساس پر قائم ہے ۔
غالب نے اسی لیے کہا تھا :

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

اس منزل پر کولرج کی بے یقینی کو معطل کرنے کا نظریہ بھی سمجھا جا سکتا ہے ۔ یہاں
ہم شاعر کو فلسفی یا مورخ مان کر اس سے ثبوت اور استدلال طلب نہیں کرتے ۔ وہ
کیا کہتا ہے ، اہم ہے لیکن یہ بھی اہم ہے کہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس میں اس کے
احساس کی کیسی صداقت اور توانائی شامل ہے ۔ اسی بنا پر یہ ممکن ہوتا ہے کہ ہم شاعر
اور ادیب کے نظریات سے مکمل طور پر اتفاق نہ کرتے ہوئے بھی اس کے فن پارے
سے جمالیاتی لذت حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں کیونکہ ہم ان نظریات
کے لیے اسے نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ ان نظریات کے پیچھے اس کی شخصیت کا
کتنا سوز، کتنی صداقت اور کتنی گہری وابستگی چھپی ہے ، اس کے تجربے کی کیسی گرمی
اور Vividness ہے اس سے متاثر ہوتے ہیں ۔

لیکن کیا واقعی ہم تجربے کو اس کی معنویت سے الگ کر سکتے ہیں ؟ کیا واقعی یہ
صورت ہے کہ ہم سخت نظریاتی اختلاف رکھنے کے باوجود کسی شاعر کے کلام سے
یا کسی مصنف کی تخلیقات سے جمالیاتی لذت حاصل کر سکتے ہیں ؟ اس اختلاف
کی دو صورتیں ممکن ہیں ۔ ایک یہ کہ شاعر اور ادیب ہی اشخاص ، واقعات یا اشیا کو
حقیقی قرار دیتا ہے ۔ ہم انھیں غیر حقیقی تصور کرتے ہوئے مثلاً انارکلی کے وجود کو محض
فرضی مان لینے کے باوجود ہم امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی سے لطف اندوز

ہونے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے۔ یا یہ جاننے کے باوجود کہ واقعۂ کربلا ہندوستان کا نہیں ہے۔ ہم اس کے کرداروں کی ہندستانی بول چال سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور مرثیے کی ادبی کیفیت مجروح نہیں ہوتی۔ مفروضات کو واقعات پر ترجیح دینے کے اس عمل پر ارسطو سے لے کر اس وقت تک غور ہوتا آیا ہے اور ارسطو نے شاید اس ضمن میں سب سے پہلے بلیغ بات کہی تھی کہ فن میں واقعات پر امکانات کو ترجیح حاصل ہے۔ فن کار یہ بیان نہیں کرتا کہ کیوں ہو سکتا تھا۔ وہ یہ بات کرتا ہے کہ یوں[1] ہوتا تو کیا ہوتا۔ اس کی توجیہہ یوں بھی ممکن ہے کہ ادب تہذیب کے عمل میں چونکہ برابر خارجی حقیقت[2] سے ہم آہنگی پیدا کرنے یا اسے بدلنے کے عمل میں شریک رہتا ہے۔ اس لیے سماجی طور پر بھی یہ لازم ہے کہ وہ حقیقت کوئی ایسا تصوّر اختیار کرے، جس میں وہ سماج کو ڈھالنا چاہتا ہو، یا جو اس کے ارمان کے مطابق بہتر سماج کی تشکیل کرتا ہو، تاکہ اس کے ہم عصروں کے دل میں بہتر سماج کی (اور لہٰذا بہتر افراد کی بہتر اندرونی زندگی کی) تشکیل ہو سکے ..... ہم دیکھ چکے ہیں کہ سماج اور حقیقت کو تبدیل کرنے کے عمل میں انسان اپنے آپ کو پاتا ہے۔ اس لحاظ سے فنکار کی سماجی تبدیلی کی یہ خواہش[3] دراصل اس کے عرفان زیست کی جدو جہد ہے اپنی شناخت کا عمل ہے۔ جسے اکثر "جدیدیت" کے فلسفہ طراز سماجی حقیقت سے بے تعلق کر کے دیکھتے ہیں اور زیادہ متصوفانہ اور ماورائی اصطلاحوں میں بیان کر دیتے ہیں۔

---

[1] ہوئی مدت کہ غالبؔ مر گیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

[2] اس لیے غالباً البسن نے آرٹ کو "بچانے والا جھوٹ" کہا ہے یعنی وہ ہمیں زندگی کے چیلنج کا کوئی خود کو تسلی دینے والا جواب دینے والا جواب ڈھونڈنے اور اس کے مطابق کوئی رویّہ اپنانے پر مجبور کرتا ہے۔

[3] فراقؔ کہتے ہیں:
دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

دوسری شکل یہ ہے کہ ہم عقائد اور تصورات سے اختلاف رکھتے ہوں، جو کسی مخصوص شاعر کے کلام اور طرزِ فکر کا تار و پود ہے۔ لیکن پھر بھی ہم اس سے جمالیاتی انبساط حاصل کر سکتے ہیں مثلاً انیسؔ کے مراثی سے لطف اندوز ہونے کے لیے شیعہ ہونا ضروری نہیں۔ اقبالؔ کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسلام پر ایمان لانا لازم نہیں۔

لیکن یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے۔ دراصل ہم صرف ان نظریوں تک کو قبول کر سکتے ہیں، جو ہمارے لیے ایک حد تک Relevance یا معنویت رکھتے ہوں اور جو ہماری جذباتی اور فکری وفاداریوں کو ایک حد تک گزند پہنچاتے ہوں لیکن اس دائرے کو بالکل توڑ دینے والے ادبی شہ پارے خواہ وہ جمالیاتی اعزاز سے کتنے ہی انبساط بخش کیوں نہ ہوں، ہمارے لیے کیفیت اور لذت کا سامان فراہم نہیں کر سکتے۔ مثلاً ایک مذہبی اور متقی مسلمان کے لیے طربیہ خداوندی میں رسولِ خدا کو اسفل السافلین میں دیکھنا اور اس نظم کے متعلقہ ٹکڑے سے جمالیاتی لذت حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح اگر کوئی شخص شمر کی تعریف میں زوردار قصیدہ لکھتا اور اس کے بحار بات کو توصیفی انداز میں بیان کرتا تو حضرت امام حسینؓ کی شہادت اور امامت کے ماننے والوں کے لیے اس کے ادبی جواہر اور جمالیاتی کیفیت کا اعتراف مشکل ہوتا۔ دراصل کسی عقیدے اور نظریے سے اختلاف کے باوجود کسی ادب پارے سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا دار و مدار اسی جذباتی قرب یا بعد سے ہے جو ہمیں اس نظریے سے ہے جو کم و بیش اسی مناسبت سے ہونا چاہیے، جو خود مصنف کو اس نظریے سے تھا۔ اکثر عقیدے یا نظریے سے مصنف کے جذباتی قرب اور کسی عقیدے سے قاری کے جذباتی قرب میں کوئی نہ کوئی مناسبت ضرور ہوتی ہے لیکن اگر یہ مناسبت بالکل ہی موجود نہیں ہے تو جمالیاتی انبساط کا طلسم ٹوٹ کر رہ جاتا ہے (یہاں ان شہ پاروں کا ذکر نہیں ہے، جو اپنی عالمگیر شہرت کی وجہ سے عظیم تو مان لیے جاتے ہیں لیکن عملاً ان کا مطالعہ اور ان سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ اکثر مسلمان رامائن اور مہابھارت کو عظیم ادب مانتے ہیں۔ لیکن عقائد کے اس اختلاف اور رامائن کی دیومالا پر

ایمان نہ رکھنے کے باوجود اسے جمالیاتی لذت حاصل کرنے کے لیے پڑھتے ہیں۔)

یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اکثر کوئی مخصوص عقیدہ یا نظریہ صرف پیرایۂ اظہار ہوتا ہے اور شاعر اور ادیب اپنے تجربات کو اس پیرائے میں بیان کرتا جاتا ہے مثلاً تصوف کے مضامین بہت سے غیر صوفیوں نے نظم کیے اور خود اقبال نے جو تصوف کے روایتی تصور کے مخالف تھے تصوف کے پیرایۂ بیان کو اپنایا، یا مثلاً آج کوئی شاعر یا ادیب پرانی دیومالا کے قصّے کے پیرائے میں آج کے احساسات کو بیان کرتا ہے۔ ایسی صورت میں پڑھنے والا پیرایۂ بیان کے لیے استعمال ہونے والے نظریے کے خول کے اندر کی روح کو دیکھ لیتا ہے اور انسانی جذبات، خواہشات، تصورات اور کش مکش کا جو ڈراما اس کے اندر کھیلا جا رہا ہوتا ہے، اس تک پہنچ جاتا ہے (لیکن یہ صرف اسی وقت ممکن ہے کہ جب پڑھنے والے اور مصنف کے درمیان عقیدے پر اتفاق نہ سہی کم سے کم ابتدائی مفاہمہ ضرور موجود ہو۔ یا کم سے کم دونوں کے درمیان مکمل عدم مطابقت نہ پائی جائے) اس صورت میں جس طرح مصنف نے نظریے یا عقیدے کی اپنے طور پر توجیہہ یا تعبیر کی ہے، اسی طرح پڑھنے والا اپنے طور پر اس نظریاتی پیرائے سے قطع نظر کر کے اس کے پیچھے ظاہر ہونے والے تصورات کی اپنے طور پر توجیہہ کر لیتا ہے اور نظریاتی اختلافات سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔

اس کی سب سے واضح مثال اقبال کی شاعری میں ملتی ہے۔ اقبال کا تصورِ اسلام روایتی نہیں ہے۔ اس کا شاید سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ خود اپنے خطبات کا عنوان "فکرِ اسلامی کی تشکیلِ نو" رکھتے ہیں۔ یعنی اسلام کے پیرائے میں اقبال اپنے تصورات ظاہر کرنا چاہتے ہیں اور اس اعتبار سے اسلام کی اپنے طور پر تعبیر کر لیتے ہیں یعنی اسلام کا وہ نظریہ اختیار کرتے ہیں، جسے وہ صحیح جانتے ہیں (یہاں یہ بحث نہیں ہے کہ وہ صحیح ہے بھی یا نہیں) پڑھنے والا اگر اسلامی تصورات سے یکسر متنفر ہے اور مکمل مغائرت رکھتا ہے، تو اقبال سے اس کی کوئی جذباتی ہم آہنگی پیدا ہی نہیں ہوگی لیکن اگر اسلامی تصورات سے پڑھنے والے کی یہ مغائرت نفرت میں تبدیل نہیں ہوئی ہے تو عین ممکن ہے کہ وہ اقبال کے دعاوی

سے قطع نظر کر کے اسلامی نظریات کے پیرائے میں ادا ہونے والے تصورات میں انسان کی اس ابدی جستجو کے ڈرامے سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہو جو اس پردے کے پیچھے کھیلا جا رہا ہے گویا وہ اقبال کے نظریے کے پیچھے عالمی وجود اور اس کے مسائل کا عکس دیکھ سکتا ہے۔ یہ کام شاید کسی اور کے لیے ممکن نہ ہو، جگن ناتھ آزاد کے لیے ممکن ہے۔

اس کی دو اہم مثالیں مارکس کی بالزاک پسندی اور لینن کی ٹالسٹائی پسندی سے دی جا سکتی ہیں۔ ظاہر ہے مارکس سے زیادہ مارکسی ہونے کا دعویٰ کون کر سکتا ہے اور مارکس سے زیادہ اس کے اپنے نظریے کا حامی اور کون ہوگا۔ اس کے باوجود مارکس[1] بالزاک کو پسند کرتا ہے، جو فرانس کے مائل بہ انحطاط جاگیردارانہ نظام کا مداح اور معترف ہے۔ اسی طرح لینن اور ٹالسٹائی دونوں نظریے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں دونوں کے واضح اور ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد نظریے ہیں لیکن لینن کو ٹالسٹائی پسند ہے اور اس کا آدرش واد ناپسند ہے کیونکہ اس کے نظریے کے پیچھے جو انسانی تکمیل اور تاریخی تبدیلیوں کا ڈرامہ کھیلا جا رہا تھا وہ لینن کے لیے معنویت رکھتا تھا۔ پھر بالزاک اور ٹالسٹائی کے نظریے مارکس اور لینن کے لیے ناقابلِ قبول ہوتے ہوئے بھی اس طرح کے شدید تنفر یا مغائرت کا سبب بنتے کہ اپنی Relevance کھو دیتے۔ ادب کو جو شے ادب اور شعر کو جو خوبی شعر بناتی ہے وہ اس کا موثر ہونا ہے اور موثر ہونے سے صرف یہ مراد ہے کہ ادیب اور شاعر اس پر قادر ہو کہ جو کیفیت اس کے دل پر طاری ہے، وہ پڑھنے والے یا سننے والے کے دل پر طاری کر سکے۔ اس خوبی کے وسیلے دو ہیں۔ تجربات کا حقیقی ہونا اور بیان پر قدرت حاصل ہونا۔

لیکن تجربات حقیقی ہوتے ہوئے بھی سماجی طور پر معنویت سے دور بھی ہو سکتے ہیں اور چھوٹے اور سطحی بھی۔ چھوٹے اور سطحی تجربات کی شاعری بھی چھوٹی اور سطحی ہوگی مگر

---

[1] اس موضوع پر نہایت خیال انگیز بحث کے لیے ملاحظہ ہو رسالہ سوشل سائنٹسٹ دہلی کا شمارہ

شاعری ضرور ہوگی۔ ادب کے زمرے میں شامل ضرور ہوگی۔ اسی بنا پر داغ کی شاعری شاعری ہے، گو چھوٹی اور سطحی ہے جو ادیب اپنے چھوٹے اور سطحی تجربات کی تنظیم کرنے پر قادر نہیں ہے، اس سے یقیناً وہ ادیب بڑا ہے جو اس پر قادر ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ نظریہ، تجربات کی تنظیم کا نام ہے۔ اس لحاظ سے یہ نتیجہ نکال لیا جانا ہوگا کہ ہر وہ نگارش جو موثر کہی جا سکتی ہے، ادب کے دائرے میں شامل ہے۔ مگر اس دائرے میں شامل ہو جانے کے بعد عظیم اور کمتر ادب کے معیار پر اسے جانچا جائے گا، تو وہی ادب عظیم ٹھہرے گا جو موثر بھی ہے اور جس میں تجربات کی بہتر تنظیم بھی ہے۔ جسے نظریہ کہا جاتا ہے اسی بنا پر اقبال داغ سے بڑے شاعر ہیں۔

آخر میں اس معیار پر اردو ادب کے قدیم ذخیرے کو پرکھ کر دیکھنا مناسب ہوگا۔ نظریے سے جو احباب صرف چند گنے چنے نظریے مراد لے لیا کرتے ہیں، انھیں شاید اس پر اصرار ہوگا کہ حالی، شبلی اور آزاد سے قبل ہمارے تقریباً سبھی بڑے چھوٹے ادیب نظریے سے دور رہے ہیں۔ شاید اس بات کا بھی اعادہ کریں کہ میر اور غالب کا کوئی نظریہ نہیں ہے۔ بعض احباب جوش و خروش کے ساتھ یہ بھی دعوا کریں گے کہ ان کی عظمت ان کے کسی نظریے کے پابند نہ ہونے کی بنا ہی پر ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ وہ احباب نظریے کے لفظ کا بہت محدود اور سکہ بند تصور پیش نظر رکھتے ہیں اور اسے اس دور کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔

یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ ہمارے ادب کے بہترین شہ پاروں پر نظریے کی مہر لگی ہوئی ہے۔ سعدی کی گلستان ہو کہ فردوسی کا شاہ نامہ، مولانا روم کی مثنوی ہو یا حافظ کی غزلیات، خیام کی رباعیاں ہوں یا عراقی کا کلام، ان کے رگ و پے میں نظریے، یعنی تجربات کی تنظیم و ترتیب سے حاصل کردہ فکری اور جذباتی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اردو میں زبان و ادب کا ارتقا ہی صوفیوں کی گود میں ہوا اور اس کا سلسلہ دیر تک اور دور تک جاری رہا۔ وجہی کی سب رس نظریے سے عاری نہیں ہے۔ اس کا بھی انکار ممکن نہیں کہ ۱۸۵۷ء سے قبل کی پوری اردو شاعری تصوف کے نظریاتی چوکھٹے میں ہوئی اور مصحفی کا قول کہ "الحق کہ درویشی و شاعری دوش بدوش می رود" یا "تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اس دور کے عام

احساس کے ترجمان ہیں۔

یہاں یہ اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ ۱۸ ویں صدی کے شاعروں اور ادیبوں کا تقابلی مطالعہ نظریاتی طور پر بالغ شعرا اور ادیبوں کو ان کے دوسرے ہم عصروں سے اعلا اور برتر ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ قلی قطب شاہ اور وجہی کا موازنہ ان کے ہم عصروں سے ولی اور سراج کا موازنہ ان کے ہم عصروں سے اور میر کا موازنہ ان کے ہم عصروں سے کیا جائے تو ظاہر ہوگا کہ ان کے پاس مرتب نظامِ اقدار تھا اور اسے موثر ڈھنگ سے حقیقی تجربے کے وسیلے سے پیش کرنے کی قدرت تھی۔ اسی بنا پر یہ اپنے بعض خوش نوا اور خوش گو شعرا سے کہیں اعلا تھے۔ آبرو کا شعر ہے:

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

میر کا شعر ہے ؎

اس فصل میں کہ پیرہن گل بھی ہے ہوا
دیوانہ ہو گیا سو بہت با شعور تھا

ہر چند کہ صرف چند اشعار کی بنا پر دو شاعروں کا موازنہ بے جا ہے لیکن ان کی آگہی کے دائرے کو ظاہر کر سکتا ہے۔ پہلے شعر میں اگلی فضا بکھر جانے کا ماتم ہے۔ دوسرے میں ایک گہرا شعور ہے، جو زمانے کو ایک خاص نظر اور ایک خاص نظریے سے دیکھتا ہے۔ یہی حال ان اشعار کا بھی ہے، جو نظریے کے بغیر ممکن نہ تھے:

موت اک آگہی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

الٰہی کیسے ہوتے ہیں، جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

کیا وجہ ہے کہ میر، میر اثر اور درد سے بڑے شاعر ہیں۔ آبرو حاتم سے عظیم تر ہیں۔ وجہ صرف یہ ہے کہ تجربات کا دائرہ میر کے ہاں وسیع تر اور عمیق تر ہے اور ان کی ترتیب و تنظیم پر قادر ہیں اور تجربات کے بل پر نہ صرف ایک آفاقی نظامِ اقدار یا طرزِ احساس رکھتے ہیں بلکہ ان تجربات کو پوری گہرائی کے ساتھ اپنی شخصیت کا جزو بنا

سکے ہیں اور اسے اپنے لہجے کی نرمی اور اسلوب کی Vividness سے جاوداں بنا سکے ہیں۔ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نظریاتی بے سمتی اور ترسیل کی ناکامی کو اعلا ادب کی پہچان جاننے والے۔ کے مفروضات کس درجہ غیر حقیقی ہیں۔ اس کے بعد کے مصنفین کے جائزے کے لیے طویل اور زیادہ تفصیلی مقالہ درکار ہے۔ غالبؔ کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں :

> "تاریخ مجموعی طور پر جس طرف جا رہی تھی۔ غالبؔ کے ہاں اس کی سمت اشارے ہی نہیں ملتے، اس کا خیر مقدم بھی ہے۔ اس بدلتی ہوئی دنیا کا تھوڑا بہت عکس ان کے ہاں ضرور ملتا ہے، جو ابھی کوئی شکل اختیار کر کے وجود میں نہیں آئی تھی۔ پھر شاعر اور ہندوستانی تہذیب کے زوال پذیر عہد کے شاعر ہونے کی حیثیت سے غالبؔ کی انفرادیت میں جو گرمی اور بت شکنی ہے اسے بھی دیکھنا ہوگا۔"

آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا تھا کہ غالبؔ نے اردو شاعری کو نیا ذہن دیا۔ ذہن[1] دینے والا شاعر خود ذہن سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔

سرشار اور نذیر احمد کے ناول، پریم چند کے ناول اور افسانے، حالیؔ اور اکبرؔ کی شاعری کی نظریاتی معنویت کا تذکرہ تحصیل حاصل ہے۔ بعض دوستوں نے نظریے کی مخالفت کے جوش میں اقبالؔ کو سرے سے شاعر ماننے ہی سے انکار کرنا شروع کر دیا ہے۔ شاید انھوں نے یہ فراموش کر دیا ہے کہ اس نقطۂ نظر سے انھیں اقبالؔ ہی کو نہیں دنیا کے تقریباً سبھی صفِ اوّل کے ادیبوں کو ادب کے دائرے سے خارج کرنا ہوگا اور کچھ دنوں میں وہ اپنے کو خالص ادب کے آئینہ خانہ میں اپنے سوا شاید ہی کسی کو دیکھ پائیں۔

آئینہ، زندگی اور ادب کی خامی یا خوبی یہ ہے کہ وہ اپنا مقصد خود نہیں ہو سکتے۔ آئینہ کسی کو دکھائے گا۔ زندگی صاف اور کوری سلیٹ کی طرح نہیں گزاری جا سکتی۔ لازمی طور پر وہ تجربات سے عبارت ہوگی اور ہر تجربہ مخلوط اور مرکب ہوگا۔ کوئی تجربہ

---

[1] تنقید اور عملی تنقید۔ آزاد کتاب گھر، دہلی، ۲ ۱۹ء صفحہ

ایسا نہیں ہوسکتا، جس میں خارج کی پرچھائیں نہ پڑے یا اس میں داخلیت کا عنصر نہ ہو۔ زندگی کو وزن و وقار تجربات ہی سے ملتا ہے۔ عرفانِ ذات اور تشکیلِ ذات صرف حقیقت کو بدلتے رہنے کی کش مکش کے ذریعے ممکن ہے۔ زندگی کے طوفانوں کا دور ساحل سے نظارہ کرنا ممکن ہے نہ سودمند۔ انسان اپنے آپ کو حقیقت کے پہچانے اور اس پر اثر انداز ہونے کے عمل ہی میں پہچانتا ہے کہ عرفانِ ذات کا صرف یہی ایک واحد ذریعہ ممکن ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ ادب محض ادب ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ اس کا لازمی رشتہ تجربات سے ہے اور تجربے سے پیدا شدہ ہر احساس، ہر جذبہ اور ہر خیال مرکب اور مخلوط ہے۔ اس میں زندگی کے مختلف النوع عناصر در آتے ہیں اور ان عناصر کو جھٹک کر الگ کر دینا ممکن نہیں۔ ان کا پیرایۂ اظہار مختلف ہوسکتا ہے مگر ان سے گریز ناممکن ہے۔ جو لوگ حبسِ دم کر کے عرفانِ ذات تک پہنچنا چاہتے ہیں وہ گویا پانی سے دور رہ کر پیراکی سیکھنے کی مشق کر رہے ہیں۔

وارث علوی

وارث علوی (۱۹۲۸) کو سید واڑا، آستوڑیہ احمد آباد میں پیدا ہوئے۔ ان کا نام وارث حسین علوی ہے۔ انھوں نے گجرات یونی ورسٹی سے اردو میں اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم۔ اے کیا ہے، تعلیم مکمل کر کے سینٹ زیورس کالج احمد آباد میں لیکچرر ہو گئے۔ ۱۹۸۸ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔

وارث علوی ایک نقاد کی حیثیت سے خاصی شہرت و اہمیت رکھتے ہیں۔

تصانیف :

(۱) تیسرے درجے کا مسافر (۲) حالی، مقدمہ اور ہم (۳) کچھ بچالایا ہوں (۴) پیشۂ تو سپہ گری کا بھلا (۵) اے پیارے لوگو (۶) خندہ ہائے بیجا (۷) جدید افسانہ اور اس کے مسائل (۸) فکشن کی تنقید کا المیہ (۹) راجندر سنگھ بیدی۔

وارث علوی کو گجرات اردو اکادمی سے انعام ملا ہے، مہاراشٹر اردو اکادمی سے انٹرنیشنل انعام سے نوازا گیا ہے۔

وارث علوی

معنی کس چٹان پر بیٹھا ہے

ایک طرف فن کار ہے اور دوسری طرف زندگی کا پھیلاؤ۔ زندگی اور خارجی دنیا کا تجربہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح اپنے حواس کی مدد سے کرتا ہے۔ اس معاملہ میں وہ دوسرے آدمیوں سے مختلف نہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ چونکہ وہ فنکار ہے اس لیے قدرت کی طرف سے اسے حواس کی قوت دوسرے لوگوں سے زیادہ ودیعت کی گئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ وہ حواس کے معاملہ میں بدنصیبیوں کا بھی شکار رہا ہو۔ آخر فنکار اندھے بھی تو ہوئے ہیں۔ کسی میں حسِ سماعت بہت تیز نہیں ہوتی اور کسی میں قوتِ شامہ کمزور ہوتی ہے۔ پھر ایسا بھی نہیں کہ چونکہ ایک آدمی فنکار ہے اس لیے زندگی اسے تجربات کی دولت سے مالا مال کرنے کے لیے کوئی خصوصی اہتمام کرتی ہو۔ وہ بھی عموماً ایسے ہی تجربات سے گزرتا ہے جن سے ایک عام آدمی گزرتا ہے۔ اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ زندگی کے تمام تجربات سے گزرے۔ تمام تجربات سے گزرنے کا مطلب ہے تمام لوگوں کی زندگی جینا اور یہ ممکن نہیں۔ نہ وہ پائلاٹ بن کر ہوا میں اڑتا ہے اور نہ ملاح بن کر سمندری طوفانوں کے خطرات جھیلتا ہے۔ نہ وہ پہاڑ چڑھتا ہے نہ رنڈی کے کوٹھے۔ نہ وہ الکشن لڑتا ہے نہ جنگ۔ زندگی کے ہزاروں کاموں میں سے وہ وہی کام کرتا ہے جو قسمت سے اس کے حصہ میں آئے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ بہت ہی غیر دلچسپ اور سپاٹ سی زندگی گزارتا ہے۔ اس کا دنیا کا تجربہ دوسرے عام لوگوں کے تجربات کے مقابلہ میں نہایت ہی محدود اور ارزاں ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ دوسرے لوگوں نے اس سے زیادہ ممالک کا سفر کیا ہو، زیادہ عورتوں سے عشق لڑائے ہوں، زیادہ قسم کی شرابیں

پی ہوں اور زیادہ مہمات سر کی ہوں۔ وہ فنکار جس کے تجربات کا دائرہ وسیع ہو لازمی طور پر بڑا فنکار نہیں بنتا۔ تجربات کی کثرت اور رنگارنگی کسی فنکار کے فن کی صفت ہو سکتی ہے قدر نہیں۔ ذاتی تجربات کا دائرہ محدود ہونے کے باوجود فنکار بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے۔

فی الحقیقت یہ فنکار کی قوتِ تخیل ہے جو اسے ایک زندگی میں ہزار لوگوں کی زندگی جینے کا اہل بناتی ہے۔ تخیل کی مدد سے وہ زمان و مکان کی حدود کو پار کر سکتا ہے، جو کچھ اس پر نہیں بیتی اس کا تجربہ حاصل کر سکتا ہے، اور جو کچھ اس نے نہیں دیکھا یا بھگتا اسے دیکھ اور بھگت سکتا ہے۔ وہ ایک حاسد کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے، حسد کی آگ میں سلگنے کے کیا معنی ہیں، وہ ایک خونی کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے آدمی کا قتل کر کے ایک آدمی کتنا آدمی رہ سکتا ہے، کہیں وہ اخبار میں پڑھتا ہے کہ ایک عورت نے عشق میں ناکام ہو کر خودکشی کر لی اور وہ سوچتا ہے کہ عشق میں کامیابی اور ناکامیابی کے کیا معنی ہیں۔ مشاہدہ فنکار کے ذہن میں یادداشت کی شکل میں محفوظ رہتا ہے اور تخیل مشاہدہ سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ فنکار نے اس دنیا میں جو کچھ دیکھا اور جو کچھ تحریر کیا ہے اسے اپنے تخیل کی مدد سے ایسی گہرائی اور پہنائی بخشتا ہے جو محض ذاتی اور انفرادی تجربہ سے کہیں زیادہ شدید اور معنی خیز ہوتی ہے۔ یعنی فنکار کے تخیل میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربہ کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کی تھاہ لے سکے اور تجربہ کو اس کی آخری حدود تک پہنچائے۔

تخلیقی سرگرمی عبارت ہے خارجی دنیا اور گرد و پیش کی تہذیبی فضاؤں سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنے سے جو حرکی ہو۔ یہ رشتہ لاگ کا بھی ہو سکتا ہے اور لگاؤ کا بھی۔ انحراف بھی اسی وجہ سے کیا جاتا ہے جس سے انسان کا رشتہ شدید ہو۔ اردو کا شاعر غزل کے خلاف بغاوت کر سکتا ہے، سانیٹ یا ہائیکو کے خلاف بغاوت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ فنکار خارجی دنیا سے غافل یا بے نیاز نہیں ہوتا۔ لیکن خارجی دنیا کا تجربہ اس کا اپنا ہوتا ہے جسے وہ شخصی رنگ میں پیش کرتا ہے، کیونکہ وہ سائنسداں نہیں ہوتا جو معروض کا علم غیر شخصی انداز میں حاصل کرے۔ خارجی دنیا کو فنکار نے جیسا پایا اور بھگتا ہے، فنکار کا فن اسی کا آئینہ ہوتا ہے۔ حادثات کی

دنیا سے ٹکرا کر فنکار کا احساس ایک موہوم شکل میں اسے بے چین کرتا رہتا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ اسے کیا کہنا ہے تاوقتیکہ وہ کہہ نہیں لیتا۔ اگر وہ جان لے کہ اسے کیا کہنا ہے تو اس کے معنی ہوں گے کہ وہ تخلیق کی ہوئی چیز کو پھر سے تخلیق کر رہا ہے۔ تخلیق کا مطلب ہے موہوم دھندلے منتشر مواد کو فارم کے نظم وضبط کے ذریعہ ایک مخصوص شکل عطا کرنا۔ اسی لیے فنکار نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ جو چیز وہ تخلیق کر رہا ہے وہ اپنی آخری شکل میں کیسی ہوگی۔ وہ ان مقاصد سے بالکل مختلف بھی ہو سکتی ہے جو لکھتے وقت اس کے سامنے تھے۔ اس کا مقصد ہوتا ہے شیطان کو خبیث اور مکروہ بتانے کا لیکن شیطان شر کی قوت کا تاریک حسن پیدا کر لیتا ہے۔ کبھی وہ شیطان کی تصویر کشی کرنا چاہتا ہے لیکن یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ وہ تو فی الحقیقت اپنی ہی تصویر بنا رہا ہے۔ سادہ لوح فکر یہ سمجھتی ہے کہ فن پارہ کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو پیش کرتا ہے، حالانکہ فن پارہ ایک ایسے تجربہ کا بیان ہوتا ہے جو پیچیدہ اور پہلودار ہوتا ہے اور اسے نچوڑ کر کسی ایک خیال، یا ایک نکتہ کو حاصل کرنے کی کوشش بار آور ثابت نہیں ہوتی۔ اس سوال کا بھلا کوئی جواب دے سکتا ہے کہ ہملٹ یا میکبیتھ میں شیکسپیئر نے کون سا خیال پیش کیا ہے؟ یا ویسٹ لینڈ میں ایلیٹ نے کس نکتہ کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ نظم وہی کہتا ہے جو کچھ کہ وہ ہوتی ہے۔ نظم میں معنی کا بیان ایک یا دو شعروں میں دو ٹوک انداز میں نہیں ہوتا۔ بلکہ معنی استعاروں، علامتوں اور پیکروں، حتیٰ کہ لفظوں کی آوازوں کے شکنجہ میں اس طرح جکڑا ہوتا ہے کہ جہاں آپ نے معنی کو الگ کرنے کی کوشش کی تو معنی کے ساتھ ساتھ استعاروں کے دھاگے بھی الجھے چلے آتے ہیں۔ تخلیق کے لمحہ میں معنی الفاظ میں ڈھلتے جاتے ہیں اور الفاظ معنی کی تشکیل کرتے جاتے ہیں۔ تخلیق کے عمل کے دوران فنکار احساس کی ایک دھند آلود لینڈ سکیپ سے گزرتا ہے۔ وہ چیزوں کو وضاحت بخشتا ہے، واہمہ کو شکل عطا کرتا ہے، تجرید کو ٹھوس بناتا ہے اور لاشعور کی دھندلی فضاؤں کو اجالتا ہے۔ اور اس طرح دھند چھٹتی ہے اور احساس کی موہوم سرزمین کھلی دھوپ میں چمک اٹھتی ہے۔ جب آپ سے پوچھیں گے کہ وہ کون سی بات کہنا چاہتا تھا تو وہ پورے لینڈ سکیپ کی طرف اشارہ کر دے گا۔ لینڈ سکیپ میں درختوں کا جھنڈ،

چٹانیں اور جھرنوں کا پانی ہوتا ہے۔ معنی کسی چٹان پر بیٹھا وعظ کرتا نظر نہیں آتا۔
شلر نے فارم کو تخلیق کی اندھی جبلّت کے ہاتھوں مادّے کی تباہی کہا ہے۔
خود ارسطو کے یہاں یہ تصور ملتا ہے کہ فارم فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جب کہ مادہ
یا مواد خارج کی چیز ہے۔ مجسّمہ کا تصوّر فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جسے وہ پتھر کی سِل
میں منتقل کرتا ہے۔ پتھّر ایک پتھّر کی حیثیت سے گویا تباہ ہوجاتا ہے اور ایک مجسّمہ
کی شکل میں نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ اب آپ مجسّمہ پر ایک پتھر کی حیثیت سے
یا ایک پتھر کے جزو کی حیثیت سے غور نہیں کرتے بلکہ ایک فن پارہ کے طور پر اس
پر دھیان مرکوز کرتے ہیں معاشرتی نقادوں کی مصیبت یہی ہے کہ وہ سماجی افسانے
پر غور نہیں کرتے بلکہ اکثر و بیشتر افسانے کو نظر انداز کر کے پورے سماج ہی پر بحث
شروع کر دیتے ہیں۔ فن پارہ ایک ترکیبی وحدت
ہوتا ہے۔ یعنی وہ تمام عناصر جو ایک فن پارے کو جمالیاتی سالمیت بخشتے ہیں وہ سب
اس کے اندر موجود ہوتے ہیں، فن پارے کے باہر نہیں ہوتے اور اگر باہر رہ گئے ہیں
یا ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ باہر رہ گئے ہیں تو اس میں قصور فن پارے کا نہیں ہمارے
علم کی حدود کا ہے۔ وہ تصویریں یا نظمیں جن کا موضوع یونانی اساطیر سے لیا گیا ہے
ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے اساطیر کی واقفیت ضروری ہے۔ اعلیٰ ادب
کا مطالعہ ایک ایسے پختہ اور تربیت یافتہ ذہن کا مطالبہ کرتا ہے جو گرد و پیش
کی دنیا اور اس کے تہذیبی ورثہ سے بے خبر نہ ہو۔ جس طرح فنکار اپنی پوری نسل
کے تہذیبی ورثہ اور دانشمندی کو اپنے لہو میں تحلیل کر کے تخلیق فن کرتا ہے، اسی
طرح ایک تربیت یافتہ قاری اپنے علمی و تہذیبی سرمایہ کو جزوِ شخصیت بنا کر فن پارہ
کی طرف بڑھتا ہے۔ صاف بات ہے مطالعہ کا یہ طریقہ ریلوے بک سٹال سے
کوئی بھی دیدہ زیب کتاب خریدنے اور دوسرے اسٹیشن پر پھینک دینے سے نوعی
طور پر مختلف ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اعلیٰ ادب سے فیضیابی کے لیے کسی اختصاصی
علم کی ضرورت نہیں ہوتی، اور جس علم کی ضرورت ہوتی ہے وہ ایک تعلیم یافتہ ذہن
اپنی دانشورانہ سرگرمیوں کے ذریعہ غیر شعوری طور پر حاصل کرتا رہتا ہے۔ اپنی زبان
کے مقابلہ میں اسے دوسری زبانوں کے تہذیبی ورثہ کو زیادہ عرق ریزی سے سمجھنا

پڑتا ہے، اسی لیے دوسری زبانوں کی شاعری کو محض پڑھا نہیں جاتا بلکہ دیدہ ریزی سے
ان کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ فن پارہ کے قائم بالذات ہونے کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ
وہ اپنے اندر ایک جہانِ معنی لیے ہوتا ہے اور اس معنی کی آگہی فن پارہ کے اندر
رہ کر حاصل کی جاتی ہے، باہر رہ کر نہیں اور قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ
دوسرے علوم اور ماخذات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص علم میں مہارت
پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی اور گردوپیش کی دنیا کا وہ علم کافی ہے جو ایک
باشعور انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ فنکاری جیسا کہ براڈلے نے بتایا
ہے، فنکار کے جمالیاتی تجربہ کو اس بکھرے ہوئے مواد سے علیحدہ کرنے کا عمل
ہے جسے زندگی اور کائنات فنکار کے سامنے پیش کرتی ہے۔ جس طرح تصویر کو
فریم کرکے ہم اسے کمرے کی دوسری چیزوں سے علیحدہ کرتے ہیں، اسی طرح
فنکار زندگی کے بکھرے ہوئے مواد سے اس حصہ کو منتخب کرتا ہے جو اس کے لیے
کوئی قدر رکھتا ہے اور اسے فارم عطا کرکے باقی ماندہ مواد سے علیحدہ کرتا ہے
اور اس طرح اسے جمالیاتی سطح پر ہمارے لیے قابلِ قبول بناتا ہے۔ یاد رکھیے کہ
فارم محض فریم نہیں ہے۔ فریم میں زندگی کا مواد جیسا ہے ویسا ہی رہتا ہے اور
اس طرح صحافتی حقیقت نگاری کا نمونہ بنتا ہے۔ فارم میں یہ مواد ایک نئی ترتیب
و ترکیب پاتا ہے اور اسے نئی ترتیب دینے میں فنکار کے طرزِ احساس اور شخصیت
کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ آرٹ میں اب محض زندگی کا عکس نہیں ہوتا، بلکہ اس زندگی
کا عکس ہوتا ہے جسے فنکار نے دیکھا ہے۔ اسی لیے فنکار کے لیے ممکن نہیں کہ وہ
مستعار نقطۂ نظر سے زندگی کو دیکھے تاوقتیکہ وہ اپنی شخصیت کو مکمل طور پر مٹا کر
دوسروں کے نظریات کا حلقہ بگوش نہ ہو جائے۔ اسی لیے نقاد زیادہ سے زیادہ یہ
کرسکتا ہے کہ وہ دیکھے کہ زندگی کا جو عکس فن میں نظر آتا ہے وہ کیسا ہے، یا فنکار
جو کچھ دیکھ رہا ہے وہ ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ فنکار سے یہ مطالبہ کہ وہ
زندگی کو نقاد کے نقطۂ نظر سے دیکھے قابلِ عمل نہیں ہے، کیونکہ آدمی کے لیے
ممکن نہیں کہ وہ دوسروں کے طرزِ احساس اور شخصیت کے مطابق اپنی شخصیت
کو ڈھالے۔ اوپر کے تجزیہ سے یہ بھی واضح ہوگیا ہوگا کہ فارم نے مادہ کو تباہ کردیا۔

اور فن پارہ میں جو مواد ہے اس نے ایک خاص شکل اختیار کر لی ہے جو فارم کی عطا کردہ ہے۔ اب آپ فارم کے مواد پر اس طرح غور نہیں کر سکتے گویا وہ زندگی کا مواد ہے، زندگی کا مواد فنکارانہ مواد بن گیا ہے۔ جس پر غور کرتے وقت ہمیں فنی حدود کا خاص طور پر خیال کرنا پڑتا ہے۔

وہ لوگ جو ادب میں موضوع پر اصرار کرتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ فارم کا لفظ بذاتِ خود کسی نہ کسی Contents کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انتہائی داخلی شخصی اور غنائی نظم میں بھی کوئی نہ کوئی خیال، تجربہ یا واقعہ ایسا ہوتا ہے جسے نثر کی زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ ان کے برخلاف ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ نظم کا Germinal idea تو نشو و نما پا کر اب شاخوں، پتوں اور پھولوں میں بدل گیا ہے، اور اس پورے ہرے بھرے درخت سے یعنی فن پارہ سے اب آپ اس بیج کو الگ نہیں کر سکتے جس سے درخت پھوٹا ہے۔ شاعری کا یہ نباتاتی تصوّر جو ایک طرف تو افلاطون کے نظریۂ نقل کا توڑ ہے اور دوسری طرف اخلاقی اور تلقینی بدعت کی تنسیخ ہے، رومانیوں کا دیا ہوا ہے جو بعد میں علامت پسندوں اور روس کے ہیئت پسندوں میں مقبول ہوتا ہوا ہمارے زمانہ تک پہنچا ہے۔ ہمارے زمانہ میں ہیئت اور موضوع کے Organic تصوّر نے جو مقبولیت حاصل کی ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مارکسی خیالات کے تحت اشتراکی حقیقت نگاری والے ادب نے موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے اس کی سماجی معنویت پر اتنا زور دیا کہ فنکاری محض مشاطگی بن گئی۔ یعنی فنکار کے لیے ایک اچھا کرافٹ میں ہونا کافی ہے باقی موضوع تو اسے سماج یا ریاست بھی دے سکتی ہے اور اس کا کام اس موضوع کو گویا عوام کے لیے دل کش اور دل نشیں بنا کر پیش کرنا ہے۔ جو لوگ ادب اور آرٹ کی جمالیات سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ تصوّر کتنا ناقص ہے۔ یہ تصوّر اس غلط مفروضہ پر مبنی ہے کہ فنکار کے پاس اسلوب اور زبان کا رنگ و روغن ہوتا ہے جس سے وہ کسی بھی موضوع کو چمکا کر پیش کر سکتا ہے۔ اسی تصوّر کا ایک شاخسانہ یہ تصوّر بھی ہے کہ آرٹ، فلسفہ اور دوسرے علوم کے پیچیدہ اور مشکل مسائل کو آسان بنا کر پیش کرتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ آرٹ اور خصوصاً جدید آرٹ کتنا

آسان ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ دوم یہ کہ دوسرے علوم خصوصاً فلسفہ اور ہمارے زمانہ میں نفسیات، اقتصادیات اور عمرانیات کے تصورات کے ساتھ ادب اور آرٹ نے جو سلوک کیا ہے اس کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو ان علوم کے ماہرین کو خوش ہونے کے مواقع کم ہی میسر آئیں گے۔ ذرا ڈانٹے کے طربیۂ خداوندی کے ذریعہ سینٹ ٹھامس کو سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ یا اقبال کی شاعری کی مدد سے نطشے، برگساں، یا عبدالرحمٰن جیلی کے فلسفوں کو سمجھنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ اس راستہ پر آپ کتنی دور چل سکتے ہیں۔ ارے خود مارکسی نقاد مارکسی شاعروں سے خوش نہیں رہ سکے، کیونکہ شاعروں کے یہاں انھیں ایسے عناصر نظر آئے جو آرتھوڈوکس مارکسزم کے بنیادی عقائد سے ہم آہنگ نہیں تھے۔ وجہ یہ ہے کہ فن کسی نظام افکار کی پیروی کرنے کی بجائے اس نظام سے اپنے کام کی چیز لے لیتا ہے اور جو کچھ وہ لیتا ہے اسے فنکار کا تخیل اس قدر بدل دیتا ہے کہ فن پارہ کے خیال کا اصل ماخذ اب اس خیال کی کسوٹی نہیں بن سکتا۔ فن پارہ جو حقیقت بیان کرتا ہے اس کی صداقت کی پرکھ فن پارہ کے اندر ہی رہ کر ممکن ہے۔ گویا نقاد کا کام یہ دیکھنا رہ جاتا ہے کہ فنکار نے دوسرے علوم سے مستعار خیالات سے کیا کام نکالے ہیں۔ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے دیکھنے کا یک ناگوار نتیجہ یہ آیا ہے کہ موضوع پر ایک سماجی علوم کے ماہر کی طرح غور کرنے لگتا ہے، اور محسوس کرنے لگتا ہے کہ جو بات سماجی اور سیاسی اعتبار سے اتنی اہم او بنیادی ہو اس سے بھلا فنکار بے نیازی کیسے برت سکتا ہے؟ آپ تو جانتے ہی ہیں کہ روزانہ اخبار میں کم از کم پانچ دس خبریں تو ایسی آتی ہی ہیں جو ہماری نیا کے اہم ترین واقعات کی خبر دیتی ہیں۔ ڈالر کا بحران ایک ماہر اقتصادیات کے پیٹ میں پھوڑے پیدا کر سکتا ہے، لیکن فن کار ان پھوڑوں کی بجائے اپنے زخم جگر ہی کا ذکر کرتا رہتا ہے۔ کسی لبرل مسلمان سے پوچھیے۔ وہ تو یہی کہے گا کہ آج کے زمانہ میں شاعری کا موضوع تو مسلم پرسنل لا کا مسئلہ ہی ہو سکتا ہے۔ ایٹم بم کی موجودگی میں پھول اور عورت پر شعر کہنا زبردست ذہنی عیاشی ہے۔ اگر طرز فکر کو جاری رکھا جائے تو آج کے زمانہ میں اردو شاعروں کا موضوع اردو زبان کے سوا دوسرا!

ہو ہی نہیں سکتا۔

ہیئت پسند جب کہتے ہیں کہ نظم کے معنی وہی ہیں جو نظم کے ایک ایک لفظ میں سرایت کیے ہوئے ہیں اور نظم کا مواد اس کی ہیئت سے الگ نہیں، اور نظم کی قدر اس کے موضوع، معنی یا مواد میں نہیں بلکہ اس کی ہیئت ہی میں ہے تو وہ بات غلط نہیں کہتے۔ لیکن اس سے اس قاری اور نقاد کا مسئلہ حل نہیں ہوتا جو نظم کے معنی، موضوع، یا بنیادی خیال یا مرکزی تجربہ کی ڈور پکڑے نظم کی پُرپیچ راہوں سے گزرنا چاہتا ہے۔ وہ یہ قبول کرنے کو رضامند نہیں ہوگا کہ نظم محض زبان، اسلوب، استعاروں علامتوں اور شعری پیکروں کا جال ہے۔ وہ موضوع، معنی اور مواد کو ہیئت سے الگ کر کے دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا چاہے گا۔ غنائی، شخصی اور داخلی شاعری میں یہ کام مشکل ہے۔ اس کے باوجود کسی بھی غنائی نظم کی تنقیدی بحث محض اس کی ہیئت تک محدود نہیں رہی اور نقادوں نے نظم کے باریک سے باریک معنی اور نازک سے نازک خیال کو بھی نظم سے الگ کیا ہے۔ ان کی موٹی انگلیوں کا لمس پا کر معنی کا یہ نازک آبگینہ چاہے داغدار، یا مسخ ہو گیا ہو، یا ٹوٹ پھوٹ کر رہ گیا ہو۔ اس کے باوجود، اور اس احساس کے باوصف کہ معنی یا موضوع کو اس طرح پوری نظم سے الگ کرنا مناسب طریقۂ کار نہیں، اپنی تنقیدی مجبوریوں کے تحت نقادوں نے اس طریقۂ کار کو روا رکھا ہے، کیونکہ اس طریقۂ کار کے بغیر فن پارہ کی تنقید ممکن نہیں۔ غنائی شاعری میں تو مواد کا عنصر بہت ہی مہین اور نازک ہوتا ہے لیکن ڈراما، ناول، افسانہ اور مختلف اور متنوع قسم کی بیانیہ شاعری مواد کو کافی دبیز تہوں میں لیے ہوتی ہے۔ نقاد کے لیے اب مواد کی ہیئت سے الگ کرنا مشکل نہیں رہتا۔ وہ ناول اور ڈراما کے کردار، کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں، اخلاقی کشمکش، سماجی رویوں کا تجزیہ اور محاکمہ کرتا ہے۔ وہ ناول کی واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، حقیقت پسندی کی بھی بحث کرتا ہے۔ وہ بھی دیکھتا ہے کہ ناول کا موضوع کیا ہے، اس کی سماجی اور اخلاقی اہمیت کیا ہے۔ اس کے بعد وہ ناول یا ڈرامے کی ہیئت پر نظر کرتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ فنکار نے اپنے مواد کو پیش کرنے میں کون سے تکنیکی حربوں کا استعمال کیا ہے۔ اس کی لفظیات اور زبان کی کیا خصوصیات ہیں، اس کا انداز

بیان کس نوع کا ہے، روایتی ہے، سجا سجایا ہے، سادہ و پُر کار ہے، پیچیدہ اور گنجلک ہے۔ اس نے تشبیہوں، استعاروں اور علامات کا استعمال کس ڈھنگ سے کیا ہے۔ تشبیہیں فرسودہ تو نہیں، استعاروں کی غیر ضروری بھرمار تو نہیں، علامات موزوں ہیں یا نہیں، یعنی ان چیزوں کی مناسب نمائندگی کرتی ہیں یا نہیں جن کے لیے وہ استعمال کی گئی ہیں۔ غرض یہ کہ تنقید کا Time Honoured طریقۂ کار موضوع اور ہیئت کی ثنویت پر قائم ہے۔ قاری فن پارہ کو ایک وحدت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ جب فن پارہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا، یا اگر سمجھ میں آجاتا ہے لیکن وہ اسے تنقیدی طور پر سمجھنا چاہتا ہے تو فن پارہ کو وہ مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتا ہے، لیکن اس تقسیم کے بعد جب وہ پھر فن پارہ کی طرف پلٹتا ہے تو فن پارہ اس کے لیے ایک وحدت ہی ہوتا ہے، یعنی مطالعہ کے دوران وہ موضوع یا مواد کو ہیئت یا زبان سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتا۔ گویا نظم کا پڑھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا نظم کا تجربہ کرنے یا اس کا تنقیدی مطالعہ کرنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پڑھنے کے دوران، ہم نظم کے موضوع یا مواد کو اس کی ہیئت سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتے ایسا نہیں ہوتا کہ ہم ایک سطح پر خیال سے لطف اندوز ہوں اور دوسری سطح پر اس اسلوب سے جو خیال کی پیش کش کے لیے ایجاد کیا گیا ہو۔ افسانہ، ناول یا ڈراما میں بھی کہانی، واقعات اور کرداروں کو آپ ان الفاظ سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتے جن کے ذریعہ وہ بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے مطالعہ کے دوران آپ ایک تجربہ سے گزرتے ہیں، یہ تجربہ وحدانی ہے۔ نظم کو ختم کرنے کے بعد آپ موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کرکے دیکھتے ہیں لیکن جب دوبارہ نظم پڑھنا شروع کرتے ہیں تو پھر ان دو علیحدہ کی ہوئی چیزوں کو جوڑتے نہیں کیونکہ انھیں جوڑ کر نظم کو پایا نہیں جا سکتا۔ نظم کو پانے کے لیے آپ کو نظم کے تجربہ سے گزرنا پڑتا ہے جو اپنی اوّل اور آخر شکل میں وحدانی ہے۔ گویا ہیئت اور موضوع کی تفریق قاری کے ذہن میں ہوتی ہے نظم میں نہیں ہوتی۔ اپنے طور پر حسنِ خیال اور حسنِ بیان سے الگ الگ واقفیت حاصل کرنے کے باوجود، جب آپ نظم کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو نظم نہ آپ کو حسنِ خیال بخشتی ہے۔ نہ حسنِ بیان، بلکہ اس حسن کے تجربہ سے دوچار کرتی ہے

جو خیال اور بیان دونوں کے باہم Fusion کا نتیجہ ہے۔ جب آپ نظم سے لطف اندوز ہونے، اس کے تجربہ میں شریک ہونے، اس کا پورا تاثر قبول کرنے کے لیے نظم کو پڑھتے ہیں تو آپ کا طریقہ یہ نہیں ہوتا کہ آپ زبان کو ایک الگ چیز کے طور پر دیکھیں، معنی کو دوسری چیز کے طور پر، اور پھر دونوں کو باہم ملا کر تیسری چیز کو حاصل کرنے کی کوشش کریں جو آپ کے نزدیک نظم ہے۔ براڈلے نے ایک دلچسپ مثال کے ذریعہ اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ نظم کو پڑھتے وقت آپ معنی کو زبان سے اتنا ہی علیحدہ کر کے دیکھتے ہیں جتنا مثلاً کسی آدمی کو مسکراتا دیکھ کر آپ اس کے چہرے کے خطوط کو جو اس کے احساس کو ظاہر کرتے ہیں، یا اس احساس کو جس کا اظہار چہرے کے مسکراتے خطوط ہیں، ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ جس طرح خطوط اور اس کے معنی آپ کے لیے ایک اسی طرح نظم میں لفظ و معنی بھی ایک اکائی ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ہم ہماری تنقید ضرورتوں کے تحت ہیئت و معنی کو الگ الگ کر سکتے ہیں، تنقید معنی کی وضاحت، مواد کا تجزیہ اور طرزِ احساس کا مطالعہ کر سکتی ہے لیکن یہ طریقۂ کار موضوع سمجھانے اور طرزِ احساس کی اصلاح کرنے والے Prescriptive طریقۂ کار سے مختلف ہے۔ نقاد اپنی تنقیدی مجبوری یعنی موضوع کو ہیئت سے الگ کرنے کا ناجائز فائدہ نہیں اٹھاتا۔ یعنی یہ اخلاقی طور پر پسندیدہ بات نہیں کہ وہ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے سماجیات یا اخلاقیات کی تجربہ گاہ میں لے جائے اور اس پر عملِ جراحی کرے۔ عملِ جراحی پوری نظم پر ہونا چاہیے کیونکہ ہیئت سے الگ ہونے کے بعد موضوع وہ معنی نہیں رکھتا جو ایک مخصوص ہیئت اسے عطا کرتی ہے۔ قاری کو حق ہے کہ کسی پیچیدہ، گنجلک یا مبہم نظم کو سمجھنے کے لیے معنی کے اس بیج کی تلاش کرے جس سے نظم کا درخت پھوٹا ہے۔ آپ اسے لاکھ سمجھائیں کہ معنی کو ہیئت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے، وہ اپنی بات پر اڑا رہے گا۔ وہ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے نظم کو سمجھنا چاہتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ ایلیٹ کی اس بات کو کہ آپ نظم کو اس وقت تک سمجھ بھی نہیں سکتے جب تک آپ اس سے لطف اندوز نہ ہوں سو فیصدی

درست سمجھتا ہے۔ اسے اس دوڑ کی تلاش ہے جس کا سرا پکڑ کر وہ نظم کی پُرپیچ راہوں سے گزر سکے۔ قاری پوچھتا رہے گا کہ نظم کے معنی کیا ہیں، ناول کی تھیم کیا ہے، ڈرامے کی کہانی کیا ہے؛ صاف بات ہے کہ قاری جس چیز کا مطالبہ کر رہا ہے وہ تنقید نہیں بلکہ شرح و تفہیم ہے۔ فنکار اور نقاد ایسے مطالبوں سے جبر نہیں ہوتے۔ نقاد شرح اور "کنجیاں" لکھتے ہیں اور فنکار اپنی تلمیحات، علامات اور حوالوں کے تشریحی نوٹ بھی دیتے ہیں لیکن نقاد اس معنی کا تجزیہ نہیں کرتا جو شرح میں بیان ہوتے ہیں۔ وہ تجزیہ نظم، ناول اور ڈرامے کا ہی کرتا ہے اور ہیئت اور موضوع کی ثنویت کو جو تنقیدی مجبوری کے تحت وجود میں آتی ہے، فن پارے کے قدری تعین کی اساس نہیں بناتا۔

چاک سے لے کر خدا تک ہر چیز آرٹ کا موضوع بن سکتی ہے۔ لیکن کسی بھی موضوع کے اچھا یا برا ہونے کے متعلق نقاد یا فنکار کوئی بھی بیان دینے کی پوزیشن میں نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ واقعہ جب تک کوئی قدر پیدا نہیں کرتا، کوئی ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو فن کے لیے کارگر ہو تب تک فنکار معروض میں وقوع پذیر ہونے والے حادثات کو پھر وہ چاہے اتنے تاریخی اور سماجی اعتبار سے اہم ہوں، اپنے فن کا موضوع نہیں بناتا۔ واقعہ فی نفسہ کتنا ہی عظیم اور اہم کیوں نہ ہو وہ اس وقت تک فن کا موضوع بننے کی اہلیت پیدا نہیں کرتا جب تک وہ فنکار کے احساس، فکر اور تخیل میں پرورش پانے کے بعد ایک ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو آرٹ کے جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کر سکے۔ واقعہ کی اپنی ایک تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے، سماجی قدر ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ جمالیاتی قدر بھی ہو۔ تاریخی واقعات فنکار کے شعور کا حصہ ہو سکتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ وہ اس کے تخلیقی شعور کا حصہ بھی بنیں۔ وہ تمام واقعات جو اس کے شعور کا حصہ ہیں، تمام کے تمام یا ان میں سے کچھ اس کے تخلیقی مواد کا عنصر ترکیبی ہو سکتے ہیں، اور اس طرح فن پارے پر ان کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن کون سا واقعہ موضوع سخن بنے گا اس کے متعلق کوئی پیش بینی نہیں کی جا سکتی۔ ہر فنکار کے لیے ہر واقعہ تخلیق کا موضوع نہیں بن سکتا، ورنہ ایک ہی واقعہ پر اتنا کثیر لٹریچر پیدا ہوتا کہ آدمی گھبرا کر ادب پڑھنا ہی

چھوڑ دیتا۔ ہمارے وقت کے دو چار اہم ترین واقعات کو لیجیے۔ ایٹم بم، چاند کا سفر، ضبطِ تولید کی گولی۔ ان تینوں واقعات نے انسانی زندگی، انسانی علم اور انسانی اخلاق کو جس طرح متاثر کیا ہے ہم اس سے بے خبر نہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان موضوعات پر کتنا ادب تخلیق ہوا ہے۔ ایٹم بم پر اچھی بری کافی نظمیں مل جائیں گی، لیکن ضبطِ تولید کی گولی پر شاید نہ ملیں۔ دونوں پر افسانے، ڈرامے اور ناول تو شاید لکھے ہی نہیں گئے۔ چاند کے سفر پر اردو میں چار پانچ اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں، لیکن افسانے، ڈرامے اور ناول نہیں لکھے گئے۔ یہ تینوں واقعات فنکار کے شعور کا حصّہ ہیں، لیکن وہ ہر فنکار کا موضوعِ سخن نہیں بن پاتے، چونکہ شعور کا حصّہ ہیں اس لیے بہت سوں کی ہوشمندی کو متاثر کرتے ہیں اور کسی فنکار کے مطالعہ کے ذریعہ ہم یہ جان سکتے ہیں کہ اس کے طرزِ احساس کو مخصوص شکل دینے میں ان تاریخی واقعات کا کیا عطیہ ہے۔ کسی فنکار نے کسی موضوع پر کیوں نہیں لکھا، یہ سوال ہی سرے سے بے معنی ہے۔ کسی موضوع پر لکھنے نہ لکھنے کا مسئلہ فنکار کا ذاتی مسئلہ ہے۔ ممکن ہے اس لیے نہ لکھا ہو کہ موضوع اس کے مزاج کے مطابق نہ ہو۔ اسے پسند نہ ہو، موضوع کو وہ آرٹ کا موضوع سمجھتا ہی نہ ہو۔ ممکن ہے وہ لکھنا چاہتا ہو لیکن اسے مناسب نام نہ ملا ہو۔ پھر انسانی تخیل بھی چونکہ انسانی ہے، اس کی بھی چند حدود ہیں، پھر ادب کا دائرہ بھی لامحدود نہیں۔ ادب وہی کام کرتا ہے جو اس کے اختیار میں ہوتا ہے اور جس کے کرنے کا وہ اہل ہوتا ہے۔ ادب سے چند کام لیے جا سکتے ہیں، چند کام نہیں لیے جا سکتے۔ فنکار بھی اپنا دائرۂ عمل منتخب کرتا ہے۔ شاعری کے بجائے وہ نثر لکھتا ہے اور نثر میں بھی ناول یا ڈرامے کے بجائے افسانہ کو پسند کرتا ہے اور افسانے بھی اپنے تخلیقی مزاج اور شخصیت کے مطابق لکھتا ہے۔ اگر افسانہ نگار چاند کے سفر پر افسانہ نہیں لکھتا تو کوئی گناہ نہیں کرتا۔ یہ کہہ کر اس کے تخیل کی اڑان رنڈیوں کے کوٹھے تک ہے، ہم کون سا ادبی مسئلہ سلجھاتے ہیں۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ گاندھی جی کے ہوتے ہوئے گھر کے ملازموں پر کہانیاں لکھنے والا ایک لچر سرگرمی میں اپنا اور دوسروں کا وقت غارت کرتا ہے۔ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ ہر وہ شاعر جو نردودھ پر نظم لکھنے کی بجائے ہڑتالوں پر نظمیں لکھتا

ہے دشمن انسانیت ہے کیونکہ آج سب سے بڑا مسئلہ کارخانوں میں چھٹنی کا مسئلہ نہیں بلکہ انسانی آبادی کا مسئلہ ہے جو کسی طرح کنٹرول ہی میں نہیں آرہا۔ فنکار کا کام گردو پیش کی زندگی کو آرٹ کے لیے سازگار بنانے کا کام ہے اور اگر گردو پیش کی پوری زندگی آرٹ کے لیے سازگار نہیں بنتی تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ آرٹ کی چند حدود ہیں۔ فنکار زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے ذہن کو کھلا اور اپنی شخصیت کو اتنی کشادہ بنائے کہ چاک سے لے کر خدا تک کی سمائی اس میں ہو سکے۔ سٹاں دال نے بتایا ہے کہ بیڑ کی سوکھی شاخ جب نمک کی کان میں گرتی ہے تو نمک کے چھوٹے چھوٹے ذرّے اس پہ چپک کر اسے بلّور کی طرح خوبصورت اور درخشاں بناتے ہیں۔ خارجی دنیا کے واقعات بھی شعور کی راہ فنکار کے تخیّل کی کان میں گرتے ہیں اور بلّور بن کر نکلتے ہیں لیکن یاد رہے کہ یہ عمل سوکھی شاخ پہ ہوتا ہے۔ اینٹ، پتھر اور لوہے پہ نہیں۔ سبھی واقعات بلّور بن کر نہیں نکلتے۔ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے کہ بڑے تاریخی واقعات موضوع سخن نہیں بن پاتے اور عام زندگی کے چھوٹے موٹے واقعات یہ اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

اس دنیا میں ہر آدمی اپنی ذات میں ایک محشر خیال ہے لیکن ہر دوسرے آدمی کے لیے اک ورقِ ناخواندہ فن وہ روزنِ دیوار ہے جو زندانِ ذات میں کھلتا ہے۔ انسان کے نہاں خانۂ ذات میں جھانک ہی ہم اسے بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ ادب انسان اور انسانی مقدر کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ انسان کو اچھی طرح سمجھنے کا مطلب ہے اس کی قوتوں اور اس کی مجبوریوں کا علم حاصل کرنا۔ یہ علم ہماری جذباتی ہمدردیوں کے افقوں کو وسیع کرتا ہے، اور ہماری تنگ نظری، متشددانہ عصبیت اور خود غرضی اور خودنگری کے حصاروں پہ وار کرتا ہے۔ ادب ہمیں انسان کی کمزوریوں اور طاقتوں، فتح مندیوں اور شکستوں، پستیوں اور بلندیوں، المناکیوں اور طرب آفرینیوں کی آگہی بخشتا ہے اور یہ آگہی وہ جتنی اپنے موضوع کے ذریعہ بخشتا ہے اس سے کہیں زیادہ وہ فارم کے ذریعہ بخشتا ہے۔ وہ شخص جسے ناول کے فارم اور ناول کے فن پر عبور نہیں، جو واقعات، کہانی اور عمل کے ذریعہ کردار کو پیش کرنے کے آرٹ سے واقف نہیں، اس کی کردار نگاری خام ہوگی، جب کردار نگاری

خام ہوگی تو کردار بھی ناقص ہوگا، اور ناول میں جب کردار ہی ناقص، بے جان جو بین رہا تو اس میں ہماری انسانی دلچسپی بھی ختم ہوگئی۔ اب وہ ہماری ہمدردیوں کا اہل ہی نہیں رہا۔ ایسا کردار فنکار کے آدرش واد کا نمائندہ، اس کے نظریہ کا مفسّر یا اس کے انقلابی اور لبرل خیالات کا ہو سکتا ہے، ایسا جیتا جاگتا انسان نہیں ہوسکتا جو ہماری دلچسپی کا مرکز بنے۔ ایسا کردار ہمیں فنکار کے متعلق، فنکار کی انسان دوستی اور روشن خیالی اور ترقی پسندی کے متعلق بہت کچھ بتا سکتا ہے، انسان کے متعلق کچھ نہیں بتا سکتا۔ انسان کی اخلاقی روحانی اور سماجی کش مکش کی آگہی وہی کردار بخش سکتا ہے جو ہملٹ اور میکبیتھ، مادام بواری اور راسکول نیکف کی طرح گہرا، پیچیدہ اور گول ہو اور ایسا کردار اس وقت تک جنم نہیں لیتا جب تک فنکار کو اپنے فن اور فارم پر خلّاقانہ قدرت حاصل نہ ہو۔ پریم چند کے تو تمام ناول آن پاک، صالح اور صحت مند موضوعات پر لکھے گئے ہیں جن کی آرتی پوجا ہمارے معاشرتی نقّادوں کا روزانہ کا عمل ہے۔ اس کے باوجود یہ ناول کمزور ہیں کیونکہ ان کا آرٹ کمزور ہے۔ پریم چند کے برعکس ذرا ڈکنس کے ناول پڑھیے۔ وہ بھی پریم چند ہی کی طرح سماجی ناول نگار ہے، کافی جذباتی بھی ہے، فن کے معاملہ میں بہت سلیقہ مند بھی نہیں۔ اس کے باوجود جو لازوال کردار اس نے تخلیق کیے ہیں، جو بے مثال واقعہ نگاری اس کے یہاں ملتی ہے، اور بیانیہ آرٹ اس کے ناولوں میں جن رفعتوں پر پہنچا ہوا ہے، اس کا سراغ بھی ہمارے یہاں نہیں ملتا۔ ڈیوڈ کاپر فیلڈ کا ذرا غور سے مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ کردار نگاری، واقعہ نگاری اور مواد کی پوری فنکارانہ پیش کش میں ایک وکٹورین ناول نگار بھی کتنا جدید ہوسکتا ہے۔ ڈکنس کا آرٹ اتنا بڑا ہے کہ اس کی اصلاح پسندی، سماجی مقصدیت اور جذباتیت تنکوں کی طرح اس کے دفورِ تخلیق میں بہتی رہتی ہے۔ ناول کی عمارت عظیم، فلک بوس اور پُرجلال ہو تو لوگ اِدھر اُدھر دیواروں کی دراڑوں اور شکستہ محرابوں کی طرف انگشت نمائی نہیں کرتے۔ ہماری ناولوں کی دیواریں کبڑی اور چھت پھونس کی ہوتی ہے لیکن اس پر جھنڈا انسانیت دوستی کا لہراتا ہے اس

لیے عقیدت مند لوگ جھنڈے کو سلام کرتے ہیں اور پھونس کی جھونپڑی پر نظر نہیں کرتے۔ سماجی تحریمات کے مقدس آستانوں پر قارئین کی جبین نیاز کو جھکوانے کا رویہ فنکار کی طاقت نہیں، کمزوری ہے۔ سماجی بھلمنسائی کے آسن پر تو جو بھی بیٹھے گا لوگ اس کے چرن چھوئیں گے لیکن فنکار ایسے آسن پر نہیں بیٹھتا۔ وہ تو فن کی پُرپیچ راہوں پر سفر کرتا ہے اور ان دیکھی اور ان جانی دنیاؤں کی دریافت کرتا ہے۔ ان راہوں پر اگر اسے انسان دوستی اور سماجی خیر خواہی کے نیک اندیشوں سے ہاتھ دھونا پڑیں تو وہ ہاتھ دھو لیتا ہے۔

موضوع اور مواد کا تعلق چونکہ زندگی اور خارجی دنیا سے ہے اس لیے اس کی بحث قدرتی طور پر اخلاقیات اور سماجیات کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے، جبکہ ہیئت کی بحث کو جمالیات تک محدود رکھا جا سکتا ہے۔ ادب پر جمالیات اور سماجیات دونوں کے دعوے ہمیشہ شدید تر رہے ہیں۔ کبھی ایک پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کبھی دوسرے پر۔ ادبی تاریخ اسی کشمکش کی دستاویز ہے۔ جب کسی ایک دعوے پر اصرار غلو کی حد تک پہنچتا ہے تو ردِ عمل کے طور پر ایسے رجحانات جنم لیتے ہیں جو دوسرے دعوے پر اصرار کرتے ہیں۔ بڑا ادب دونوں میں توازن قائم رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اداں گارد توازن کی بجائے بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، اسی لیے اس کے یہاں تجربوں کی ریل پیل ہوتی ہے۔ بڑا ادب، تجربہ، بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ان سے بلند ہو کر اس توازن کو پا لیتا ہے جسے روایت پسند کھو چکے ہوتے ہیں اور اداں گارد پا نہیں سکتے۔

فنکار یہ توازن پیدا کرتا ہے، لیکن اس کی بنیادی دلچسپی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ ہیئت میں ہوتی ہے۔ فی الحقیقت وہ اپنے موضوع کے پیچھے اتنی مغز پاشی نہیں کرتا جتنی مثلاً نقاد کرتے ہیں۔ اس موقع پر موضوع اور مواد میں فرق کرنا ضروری ہے۔ سمجھیے کہ کسی نظم کا موضوع جنگ ہے لیکن جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے موضوع نظم کے اندر نہیں ہوتا، نظم کے باہر ہوتا ہے۔ نظم کے اندر تو جنگ کے متعلق فنکار کے خیالات، احساسات، تجربات اور واقعات ہوتے ہیں۔ یہ سب مل کر نظم کا مواد

تشکیل دیتے ہیں۔ یہ قاری ہے جو نظم پڑھ کر کہتا ہے کہ نظم کا موضوع جنگ ہے، یا نظم جنگ پر لکھی گئی ہے۔ نظم کا عنوان اگر جنگ ہے تو ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ اس کا موضوع بھی جنگ ہے۔ جنگ کا عنوان پڑھ کر ہمارے ذہن میں چند خیالات اور تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو لفظ جنگ کے دیے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ نظم میں ایسے ہی خیالات یا تاثرات کا بیان ہوگا، جنھیں جنگ کے لفظ سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ لیکن نظم میں ان خیالات کا بیان نہیں ہوتا جو جنگ کا لفظ ایک عام آدمی کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نظم اُن خیالات اور تاثرات کا بیان ہوتی ہے، جو شاعر کے خود کے ہیں۔ گویا نظم کا مواد وہ خیالات، تجربات، تاثرات اور واقعات ہوتے ہیں جو شاعر کے اپنے ہوتے ہیں۔ یہ نظم کا مواد ہے اور جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے کہ یہ مواد نظم کا موضوع نہیں اور موضوع کی ضد فارم نہیں بلکہ پوری نظم ہے۔ یعنی نظم تشکیل پاتی ہے مواد اور زبان سے جو باہم مل کر فارم کی تشکیل کرتے ہیں۔ گویا موضوع ایک الگ چیز ہے، اور نظم، مواد اور فارم دوسری چیز۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مسجدِ قرطبہ کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے، لیکن نظم کا مواد زمان و مکان پر شاعر کا فلسفیانہ تفکر، فن اور عقیدہ کے مسئلہ پر چند خیالات، مسجد کے بے شمار ستونوں کا ذکر، شام اور دریائے کبیر کی روانی کے چند مناظر، اور ایک پوری تہذیب اور تمدن سے شاعر کے جذباتی لگاؤ کے بیان پر مشتمل ہے۔ یہ مواد ایک ایسے اسلوب اور ایسی زبان میں بیان ہوا ہے جو خود شاعر کی اپنی ہے۔ گویا نظم کا فارم، نظم کی زبان، اسلوب اور مواد ہے، لیکن نظم کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے جو نظم کے اندر نہیں بلکہ نظم کے باہر ہے یعنی میرے اور آپ کے ذہن میں ہے نظم کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے لیکن اس کا مواد مسجد کے علاوہ اور بہت سے عناصر پر مشتمل ہے۔ یہ مواد اور فارم مل کر پوری نظم بنتی ہے۔ صاف بات ہے کہ نظم کی شعری قدر Poetic value موضوع میں نہیں رہی بلکہ موضوع کی ضد یعنی "پوری نظم" میں رہی ہے۔ مسجدِ قرطبہ پر ایک نہیں دوسری بھی سیکڑوں نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ وہ کامیاب بھی ہو سکتی ہیں اور ناکام بھی۔ لہٰذا موضوع نظم کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتا بلکہ مواد اور فارم گویا پوری نظم سے نظم کی قدر کا تعین ہوتا

ہے۔ چاک پر اچھی نظم لکھی جا سکتی ہے اور خدا پر لکھی گئی نظم ناکام اور بھسڈی بھی ہو سکتی ہے۔ گویا موضوع آرٹ کی قدر نہیں اس لیے موضوع کو اچھا یا برا، خوبصورت اور بدصورت، صالح اور غیر صالح، عظیم اور حقیر میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ایک حقیر اور غیر دلچسپ موضوع پر شاعر خوبصورت نظم لکھ سکتا ہے۔ لہذا کسی بھی موضوع کے متعلق ہماری پیشین گوئی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ شاعر کو موضوعات بجھانے کی ہماری پوری سرگرمی اپنے معنی کھو بیٹھتی ہے۔ اور فنکار موضوع کو اہمیت نہ دینے میں حق بجانب ہیں۔ سماجی ناانصافی کے موضوع پر ڈکنس اور پریم چند دونوں نے لکھا۔ لیکن ڈکنس پریم چند سے بڑا فنکار ہے کیونکہ ڈکنس کا مواد اور فارم دونوں پریم چند سے بہتر ہے۔ فنکار کے لیے اور نقاد کے لیے بھی سماجی ناانصافی ایک اخلاقی قدر ہو سکتی ہے، جمالیاتی قدر نہیں۔ اسی لیے فنکار اس وجہ سے بڑا فنکار نہیں ہوتا کہ اس نے جنگ، امن، قومی آزادی اور انقلاب جیسے اہم اور شاندار موضوعات پر قلم اٹھایا۔ یہ موضوعات اس کی بڑائی کا تعین نہیں کرتے۔ ضروری نہیں کہ قومی شاعر بڑا فنکار بھی ہو۔ فنکار کی بڑائی تعین اس کا فن ہی کر سکتا ہے۔ فنکار کی جد و جہد موضوع کے انتخاب سے زیادہ فارم کی تکمیل کے لیے ہوتی ہے۔

فن میں تازگی اور توانائی آتی ہے اظہار و بیان کے نئے وسائل کی تلاش سے۔ وہ جو نئے احساس کے لیے اظہار کے نئے وسائل کی تلاش میں نہیں نکلا وہ کسی نئے افق کی دریافت بھی نہیں کر سکے گا۔ جدت پسندی پر ناک بھوں چڑھانا تضیع اوقات ہے کیونکہ کمزور لکھنے والے کی تحریر اس کی جدت پسندی کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ وہ لکھنے والا ہی کمزور ہے، ختم ہو جائے گی۔ اس کے برعکس طاقتور فنکار کی جدت پسندی اور ہیئت و اسلوب کے تجربات تخلیق فن کے نئے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ فنکار کا طرز احساس اگر نیا ہے، ایک دور کا زائدہ ہے تو اس کے اظہار کے لیے اسے ایک نیا فارم بھی پیدا کرنا ہوگا۔ یہ ایک بے معنی بات ہے کہ پرانے فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ اگر فارم سے مراد بحر، لفظیات، اسلوب، مواد اور مواد کی پیش کش کے پورے

تکنیکی عمل سے لی جائے تو پھر لامحالہ نیا احساس نیا فارم لے کر آتا ہے۔ آپ زیادہ سے زیادہ ناول یا نظم کے روایتی ڈھانچہ یا آکار کو برقرار رکھ سکتے ہیں، یا مواد کی پیش کش میں روایتی تکنک کو اپنا سکتے ہیں، یعنی ناول کو جائس یا راب گرئے یا بیکیٹ کے انداز میں لکھنے کی بجائے بالزاک یا ڈکنس کی روایت کو قبول کرتے ہیں، لیکن آپ کا ناول چونکہ ایک نئے عہد کی نئی ہوشمندی کا ترجمان ہے، اس لیے زبان، اسلوب، تشبیہوں، استعاروں، علامات، واقعہ نگاری، کردار نگاری، فضا بندی اور دوسرے بے شمار معاملوں میں نئے طریقوں کو اپنائے گا۔ فنکار کا تجربہ چونکہ اس کا اپنا ہے اور اس کے عہد کا پیدا کردہ ہے اس لیے اس کے اظہار کے لیے اسے ایک ایسا فارم بھی ایجاد کرنا ہوگا جو نئے دور کے آہنگ کا آئینہ دار ہو۔ نئے صنعتی عہد کے ہمہمے، شہری زندگی کی گہما گہمی، بھاگ دوڑ اور تیز رفتار کارخانوں کی چمنیاں، دھواں آلود فضائیں، انسانوں کا سیل بیکراں چیختے چنگھاڑتے ٹرافک کا شور و غوغا، نیون لائٹ میں جگمگاتا شہر غرض یہ کہ نئی دنیا کی ترجمانی کے لیے روایتی اسلوب کافی نہیں ہے۔ ایلیٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ہمیں ہمارے اوزان و عروض میں صنعتی عہد کے ردھم کو سمانا ہوگا۔ سب سے پہلے بادلیئر نے اپنی ان نظموں میں جو اس نے پیرس پر لکھیں، شہری فضا کو شاعری میں جذب کرنے کی کوشش۔ ایلیٹ آڈن، رابرٹ لاویل اور دوسرے بے شمار جدید شاعروں کے یہاں نئے صنعتی تمدن کی نبض کی دھڑکن کو ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کیا ہم جدید اردو شاعری کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس نے نئے صنعتی تمدن کے آہنگ کو جذب کرنے کے لیے فارم میں انقلابی تبدیلیاں کی ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ایک علیحدہ مضمون درکار ہے۔ سردست تو میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ جدید شعور کی ترجمانی کے لیے ضروری ہے کہ شاعری اور نثر کے فاصلوں کو کم سے کم کیا جائے۔ یہ بات نثری نظم لکھنے سے بالکل مختلف ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری کو نثری اظہار و بیان کے تمام وسائل پر قدرت حاصل ہونی چاہیے، اور

اسے نثری اسلوب کو زیادہ شاعرانہ شدت کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ جس طرح زرعی تمدن کا بہترین اظہار شاعری میں ہوا ہے، اسی طرح صنعتی تمدن نے اپنے اظہار کے لیے نثر کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ ناول، افسانہ اور نثری ڈرامے کی مقبولیت کی یہی وجہ رہی ہے۔ چونکہ اردو میں نثری روایت اتنی توانا نہیں جتنی کہ شاعری کی روایت رہی ہے، اس لیے جدید اردو شاعری بھی نثری بیانیہ کے ان مختلف اسالیب سے بہرہ مند نہیں ہو سکی جو صنعتی تمدن کی گہما گہمی کی آئینہ داری کے لیے دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے فنکاروں نے ایجاد کیے ہیں۔ قدیم زمانہ کے علوم متداولہ جیسے نجوم، طب، فقہ وغیرہ کی لفظیات سے شعرا فائدہ اٹھاتے تھے۔ ہمارے زمانہ کے علوم متداولہ جیسے اقتصادیات، عمرانیات، نفسیات، سیاسیات کی اصطلاحیں اور تراکیب ہمارے شعور کا جزو ہیں۔ صحافت نے تمسخر سے لے کر سنجیدہ تنقید تک کے بے شمار اسالیب ایجاد کیے ہیں۔ ناول اور افسانہ نے حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کے ذریعہ بیانیہ کو نئی پہنائیاں بخشی ہیں۔ ضروری ہے کہ نیا شعری اسلوب اظہار بیان کے ان تمام طریقوں سے بہرہ مند ہو اور ایک ایسا ڈکشن اپنائے جو جدید زندگی کی بہہ دار ترجمانی کے کام آ سکے۔ خطابت اور غنائی پکار کی اپنی اہمیت ہے لیکن عامتیت، اشاریت، طنز، مزاح، قول محال، جزرس، بیانیہ، بے تکلف بات چیت اور ڈرامائی خود کلامی وغیرہ چند ایسی شعری خصوصیات ہیں جو ہمارے یہاں اپنے عدم وجود سے نمایاں ہیں۔ ہم شعر کو نثر کے قریب لانا چاہتے ہیں تو نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اچھے شعر کی ایک پہچان یہ بھی بتائی گئی ہے کہ وہ نثر سے زیادہ سے زیادہ قریب ہو لیکن نثری نہ ہو۔ ہم نثریت سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں تو خطابت کی سیڑھیاں چڑھتے ہیں یا پھر گنجلک اور تعقید کے جنگل میں کھو جاتے ہیں۔ شاعری کی بات جانے دیجیے۔ افسانہ نے ابھی بیانیہ کی پہنائیوں کو پورے طور پر کھنگالا نہیں تھا کہ شعریت زدہ نثر لطیف کا شکار ہو گیا۔ ذہن کے بخارات کا بیان اتنا مشکل نہیں جتنا کہ کافی کے پیالے سے اٹھتی ہوئی سد سپ کو ایک نوکیلے استعارے کے ذریعہ سڈول جملہ میں بیان کرنا۔ معمولی کو غیر معمولی

اور اسفل کو ارفع بنانا فنکاری کا اعجاز ہے۔ پہاڑ کی چوٹی پر سفید ریش بزرگ کے منہ سے موجود و لاموجود اور زمان و مکان پر خلیل جبرانی تقریر کرانا اتنا مشکل نہیں جتنا تانگہ والے کی بازاری گفتگو کو خوبصورت اور دلچسپ بنانا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جدیدیت کی اتنی ہڑبونگ کے باوجود صنعتی دور کا تمدن جدید ہمارے یہاں اپنا شعری و نثری نارم پیدا نہیں کر سکا۔ تھک ہار کر ہم تو یہ کہنے لگے ہیں کہ جدیدیت مر گئی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ صنعتی تمدن کو اپنے ترجمان شاعر کا ابھی تک انتظار ہے!

گوپی چند نارنگ

پروفیسر گوپی چند نارنگ ۱۱ فروری ۱۹۳۱ء کو دکی ضلع لورالائی بلوچستان میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباؤ اجداد زراعت پیشہ تھے۔ والد بلوچستان ریونیو سروس میں افسر خزانہ تھے۔ تقسیم ملک کے بعد ان کا خاندان دہلی میں سکونت پذیر ہوا۔ گوپی چند نارنگ کے والد سنسکرت اور فارسی کے عالم تھے۔ ہائی سکول کی تعلیم کے بعد گوپی چند نارنگ دہلی آئے۔ انھوں نے ۱۹۴۸ء میں اردو آنرز اور ۱۹۵۸ء میں فارسی آنرز پنجاب یونی ورسٹی سے فرسٹ کلاس میں پاس کیے۔ ۱۹۵۴ء میں دہلی یونی ورسٹی سے ایم۔اے اردو کا امتحان فرسٹ کلاس پوزیشن میں پاس کیا۔ ۱۹۵۸ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی، ۱۹۶۱ء میں لسانیات میں ڈپلوما اور ۱۹۶۴ء میں انڈیانا یونی ورسٹی سے سمیات اور تشکیلی گرامر میں پوسٹ ڈاکٹورل کورس کیا۔

تعلیم مکمل کرنے کے بعد وہ ۱۹۵۷ء میں سینٹ اسٹیفنز کالج میں لیکچرر ہو گئے۔ ۱۹۵۹ء میں دہلی یونی ورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۱ء میں ریڈر کے عہدے پر فائز ہوئے۔ ۱۹۶۳ء سے ۱۹۶۵ تک اور پھر دوبارہ ۱۹۶۸ء سے وہ وسکانسن یونی ورسٹی میں پانچ برس تک وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔ ۱۹۷۰ء میں ساوتھ ایشیا انسٹی ٹیوٹ منی سوٹا یونی ورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے۔ ۱۹۷۴ء میں جامعہ ملیہ یونی ورسٹی میں پروفیسر اور صدر شعبہ مقرر ہوئے۔ ۱۹۸۶ء میں دہلی یونی ورسٹی کی پیش کش پر دہلی یونی ورسٹی میں پروفیسر اردو مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں یو۔جی۔سی کی طرف سے نیشنل فیلو بھی مقرر کیے گئے۔ ۸۱ - ۱۹۸۲ء میں وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے قائم مقام شیخ الجامعہ بھی رہے۔

گوپی چند نارنگ کو ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں غالب ایوارڈ، میر ایوارڈ،

اردو اکادمی ایوارڈ، نیشنل ایوارڈ اردو ہندی ساہتیہ ایوارڈ، سرسید عالمی ایوارڈ، کل ہند ابوالکلام آزاد ایوارڈ کے علاوہ ایسوسی ایٹ آف ایشین اسٹڈیز مڈ اٹیلانٹک ریجن امریکہ، امیر خسرو ایوارڈ اور اردو لنگویج اینڈ لٹریچر ایوارڈ ٹارنٹو مل چکا ہے، ۱۹۷۹ء کو حکومت پاکستان کی جانب سے اقبالیات کے سلسلے میں تمغۂ امتیاز اور صدر جمہوریۂ ہند کی طرف سے "پدم شری" کا اعلا اعزاز ملا ہے۔ وہ بین الاقوامی شہرت رکھتے ہیں اور عالمی کانفرنسوں اور سمیناروں میں شرکت کے لیے دنیا کے کئی ممالک کا دورہ کر چکے ہیں، پاکستان میں متعدد بار مدعو کیے گئے ہیں۔ ان کو رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی طرف سے فیلو شپ ملی ہے، گوپی چند نارنگ لنگوسٹک سوسائٹی آف انڈیا، ایسوسی ایشن فار ایشین اسٹڈیز، لنگوسٹک سوسائٹی آف امریکہ، آل انڈیا اردو ایڈوائزری کمیٹی آل انڈیا ریڈیو، انجمن ترقی اردو (ہند)، بورڈ آف ڈائریکٹرس مکتبہ جامعہ، ترقی اردو بورڈ، اردو مشاورتی بورڈ، ساہتیہ اکادمی، نیشنل اکادمی آف لیٹرز، ایڈوائزری کمیٹی، دوردرشن، آل انڈیا اسلامک کلچرل سنٹر، فخرالدین میموریل کمیٹی، ذاکر حسین میموریل ٹرسٹ کے رکن رہے ہیں، مزید وہ اردو کمیٹی این۔سی۔ای۔آر۔ٹی اور سمینار و ایوارڈ کمیٹی اردو اکادمی دہلی کے چیرمین رہے ہیں، وہ ڈاکٹر عابد حسین میموریل ٹرسٹ کے سکریٹری بھی ہیں۔ گوپی چند نارنگ بلند پایہ دانشور اور معروف و ممتاز نقاد اور ماہر لسانیات ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں ۱۹۶۰ء، (۲) کرخنداری اردو کا لسانیاتی مطالعہ (انگریزی) ۱۹۶۱ء، (۳) اردو کی تعلیم کا لسانیاتی پہلو ۱۹۶۲ اور ۱۹۶۴ء، (۴) ریڈنگز ان اردو پروز (انگریزی - اردو) ۱۹۶۶ اور ۱۹۶۸ء، (۵) کربل کتھا کا لسانی مطالعہ (باشتراک) ۱۹۷۰ء، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی ترقی اردو بورڈ) (مرتبہ) ۱۹۷۴ء، (۷) پرانوں کی کہانیاں ۱۹۷۶ء، (۸) وضاحتی کتابیات ۱۹۷۶ء جلد اول، دوم، سوم (باشتراک) ۱۹۸۰ء (۹) اردو افسانہ روایت اور مسائل (مرتبہ) ۱۹۸۱ اور ۱۹۸۸ء، (۱۰) انیس شناسی (مرتبہ) ۱۹۸۱ء، (۱۱) سفر آشنا ۱۹۸۲ء، (۱۲) اقبال کا فن (مرتبہ) ۱۹۸۳ء، (۱۳) اسلوبیات میر ۱۹۸۵ء (۱۴) سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ ۱۹۸۶ اور ۱۹۹۰ء، (۱۵) امیر خسرو کا ہندوی کلام ۱۹۸۷ء اور ۱۹۹۰ء

(۱۶) نیا اردو افسانہ : تجزیہ و مباحث (مرتبہ) ۱۹۸۸ء ، (۱۷) راجندر سنگھ بیدی (انگریزی انتھالوجی برائے ساہتیہ اکادمی) ۱۹۸۸ء ، (۱۸) کرشن چندر (انگریزی انتھالوجی برائے ساہتیہ اکادمی) ۱۹۹۰ء (۱۹) ادبی تنقید اور اسلوبیات ۱۹۸۹ء اور ۱۹۹۱ء ، (۲۰) اردو لینگویج اینڈ لٹریچر (انگریزی) ۱۹۹۱ء (۲۱) اردو کی نئی کتاب (درجہ دوم) ۱۹۹۲ء (۲۲) ساختیات ، پس ساختیات اور مشرقی شعریات ۱۹۹۳ء ۔

گوپی چند نارنگ

ادبی تنقید اور اسلوبیات

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی چھٹی دہائی سے اسلوبیات کا استعمال اس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی رُو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پچھلی دو دہائیوں میں حاصل ہوئی ہے۔ بالخصوص نظریہ ترسیل Communication Theory میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریہ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات Post Structuralism کے نام سے جانے جاتے ہیں، بعد میں منظرِ عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول وضوابط کو جانے بغیر نظریۂ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو "پس ساختیات" کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراض اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراض بے اصل ہے

کیونکہ نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جبکہ ساختیات کا دائرۂ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدنِ انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے، کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہنِ انسانی ترسیلِ معنی کرتا ہے یا ادراکِ حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیبِ انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب Style کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے۔ تاہم "زبان و بیان" "انداز" "اندازِ بیان" "طرزِ بیاں" "طرزِ تحریر" "لہجہ" "رنگ" "رنگِ سخن" وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ۔ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کا تصور، اس تصورِ اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید

یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصوّر سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصّہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبادت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دل کشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جا سکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصوّر یعنی اسلوبیات کے تصوّر میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصّہ ہے، یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصّہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات وضاحتی لسانیات Descriptive Linguistics کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصوّر، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمّل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصوّر کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور وہ جو وقوع پزیر ہو سکتے ہیں، ان

میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصوّر نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصوّر سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی جو "نئی تنقید" "New Criticism" کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متصادم ہے۔ اسلوبیات میں پیرایۂ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکاں اور سماج کے تصوّر کو راہ دیتا ہے جس کی "نئی تنقید" میں کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کا تصوّرِ لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے جب کہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جب کہ "نئی تنقید" میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کی رو سے فن پارہ مکتفی اور خود مختار ہے اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ "متن" پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن "نئی تنقید" کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز Norm ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایۂ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آ گئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل Foregrounding کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جا سکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں:

صوتیات Phonology

لفظیات Morphology

نحویات Syntax

معنیات Semantics

زبان ان چاروں سے مل کر متشکّل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح کو الگ سے بھی لیا جا سکتا ہے لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلی تصوّر شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا راقم الحروف نے اپنے مضامین " اسلوبیات انیس" یا " اقبال کا صوتیاتی نظام" میں عمداً کیا ہے۔ لیکن زبان کا کلی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر رہتا ہے Latent اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ ناسمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ)۔ (۴) بدیعی Rhetorical بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ)۔ (۵) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریقِ کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں،

لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور تیقن سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرفی لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی Paradigmatic اور کلماتی Syntagmatic شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں۔ کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہٖ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعہ مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں finger prints کا پتہ چلایا جا سکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جا سکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرایے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ رقص و موسیقی کی طرح ہے۔ رقص و سرود کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن فضا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو تال، آہنگ Rhythm اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا

ہو یا Tapestry ہو نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگارنگ فرش Mosaic بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج Generalisation اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض ہیئتی تجزیہ نہیں جس پر "نئی تنقید" کا دارومدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئت محض Verbal Construct نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے "پیغام کا سٹ" Set of Messages یا اطلاع محض یا معنی محض Pure Semantic Information کی مثال ہے، بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے Discourse کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جا سکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال Michael Riffaterre کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیئر کے سانٹ Les Chats کے رومن جیکب سن اور کلاوڈ لیوی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

Structuralism, Ed., Jacques Ehrmann, 1966.

رفائیٹر نے سوال اٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرین اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات

کے پاس تجربے کی نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعیّنِ قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔ غالب نے کہا تھا:

ضد کی ہے بات اور مگر خو بری نہیں

اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا ناسمجھی کی بات ہے اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقفِ محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزا سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن Anti intellectual رویّہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مباحث و مسائل کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انھوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویّہ اختیار کرنے اور اس نوع کی جملے بازی سے دراصل خود انھیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی

فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالکل برعکس مفروضہ قائم کرکے از سرِ نو تجزیے کا آغاز کرکے دوسرے مفروضے کو آزما سکتی ہے لیکن جب توثیق ہوجائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف Refine ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوجھنے لگتے ہیں جن سے بالآخر حتمی طور پر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہوجاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہوجاتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور ہلکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کرسکتی ہے۔ رچرڈ ڈوتاں کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کرسکتی ہے جو "نئی تنقید" کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام Ambiguity علامت نگاری Symbolism امیجری Imagery قولِ محال Paradox یا Irony کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنیٰ، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے، وہ ہیں، ان کا تعین کرکے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کرکے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوجاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصّے کو

نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد Corpus کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں (اردو میں بے خبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہرحال چکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطۂ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطۂ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جا سکتا ہے لیکن ان کو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد finger printings کر دینے کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر Relative Frequency سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

Leo Spitzer, Linguistics and Literary History, 1968

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا

نظریۂ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویّہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

Erich Auerbach, Mimesis, 1953.

یا لسانیاتی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے۔ ملاحظہ ہو:

Michael Riffaterre ، حوالہ ماسبق

بہرحال اس بارے میں متعدد رویّے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویّہ وہ ہے جس کو رینے ویلیک "The Imperialism of Modern Linguistics" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے Stanley Fish نے

"What is stylistics and why are they saying such terrible things about it" (Approaches to Poetics, Ed., Seymour Chatman, 1973).

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ Affective Stylistics کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثرانداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی ردِعمل Response کلی ردعمل Total Response ہوتا ہے، جزوی نہیں، اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں، اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی ردِعمل Total Response کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر فریق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلّل بحث کی ہے۔ اس مقدمے کی وضاحت کے لیے اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جا سکتا، دیکھیے:

Bennison Gray, Style: The problem and its solution, 1969; and "Stylistics: The end of a Tradition", Journal of Aesthetics and art criticism, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلّل بحث کے لیے اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے، اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:

E.D. Hirsch, "Stylistics and Synonymity" in the aims of interpretation, 1976.

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی اِکا دُکا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات جاننے والوں کی تعداد اردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ مغنی تبسم اسے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۴ء) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترچھی نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۰ء) گیان چند جین نے اردو کی گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطۂ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیش نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیش نظر یہ بحث کی جا سکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطۂ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف ٹرنر کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناکافی ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیرِ نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عمداً کیا ہے تاکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا

دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی، خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اوّل یہ کہ راقم نے مجرد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے۔ مثالاً عرض کرتا ہوں، خواہ "راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" ہو یا "انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیّال سفر" نیز "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیات اقبال: نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں" یا "نظیر اکبر آبادی: تہذیبی باز دید" یا "اسلوبیاتِ انیس" یا "اسلوبیاتِ میر" خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی۔ بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ "پریم چند کے فن میں Irony کا عنصر" یا "نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی بُرا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا اور ساری لسانی تنقید کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے برے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ "ذاکر صاحب کی نثر" اور "خواجہ حسن نظامی" والے مضامین سے قطع نظر "اسلوبیاتِ اقبال" اور "اسلوبیاتِ میر" کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیاتِ انیس") لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جا سکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جا سکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال "اسلوبیاتِ میر" والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ "اسلوبیاتِ میر" میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے اور صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو "جامع اسلوبیات" کہتا ہوں۔ یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِّ عمل (Response) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں

کرتا۔ بلکہ صورت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِ عمل کلّی ہوتا ہے جزوی نہیں اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہرحال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کو الگ کرنا بحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے، اور ہر سطح یعنی جز اپنی کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور ترسیلِ خطِ معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کرسکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہوگیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رَو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے اور میں اسی کو 'جامع اسلوب' کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کلّی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" یا "فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" یا فکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سیکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہوچکی ہیں جن کی روداد وں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنھوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک ضابطۂ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں

کتبِ حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور اوپر جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے :

1. Thomas A. Sebeok, Ed., Style in Language, 1960.
2. Roger Fowler, Ed., Essays on Style and Language, 1966
3. Glen A. Love, and Michael Payne, Eds., Contemporary Essays on Style, 1969
4. Donald C. Freeman, Ed, Linguistics and Literary style, 1970.
5. Seymour Chatman, Ed. Literary style: A symposium, 1971.
6. Howard S. Babb, Ed., Essays in stylistic analysis, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں :

1. Epstein, E.L., Language and style, London, 1978.
2. Enkvist, Spencer, and Gregory, Linguistics and style, oxford, 1964.
3. Widdowson, H.G., Stylistics and the teaching of Literature, London, 1988.
4. Chapman, Raymond, Linguistics and Literature, London, 1973.
5. Enkvist, N.E., Linguistic Stylistics, Hague 1973
6. Hough, G., Style and Stylistics, London, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں Russian Formalists نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومن جیکب سن، لیو سپٹزر، مائیکل رفاٹیر، سٹیفن المان اور رچرڈ اوہمان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا۔

(۱۹۸۸ء)

گوپی چند نارنگ

Our most obvious and unquestionable assumptions are actually artificial inventions and not natural data. The obvious has made us blind.

Husserl

ساختیات اور ادب

ابتدائی باتیں

پچھلی چند دہائیوں میں ادب کی دنیا میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ رائج ادبی نظریات کو (جن میں زیادہ تر عقلِ عام Common sense سے متعلق ہیں) جس ذہنی چیلنج کا سامنا ہے، اب اسے نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ ساختیات structuralism نے نہ صرف زبان و ادب کی ماہیت کے بارے میں، بلکہ ذہنِ انسانی کی کارکردگی کے بارے میں، یعنی ذہنِ انسانی اعلام و اشیا کو کس طرح دیکھتا ہے اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، ان مسائل کے بارے میں جو بنیادی سوال اٹھائے ہیں اور ادبی متن، معنی کی نوعیت، قاری کے کردار نیز قرأت کے عمل کے بارے میں جو ریڈیکل نقطۂ نظر پیش کیا ہے، پچھلی تین دہائیوں سے وہ بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ عہدِ حاضر کے فکر و فلسفے میں ساختیات اور پس ساختیات Post structuralism کی جڑیں اس حد تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اب ان کے اثرات اور فلسفیانہ چیلنج سے آنکھیں بند کرنا خود فریبی میں مبتلا ہونا ہے۔ علم کی دنیا میں کسی نظریے سے اختلاف کرنے کے لیے بھی اس کے مبادیات کا جاننا بہت ضروری ہے۔ صدیوں سے زبان کی نوعیت، مصنف کی ذات، معنی کی کارکردگی اور ادراکِ حقیقت کے بارے میں جو

ماورائی تصورات رائج چلے آرہے تھے۔ ساختیات نے ان پر کاری ضرب لگائی ہے اور ایسے بنیادی نئے سوال اٹھائے ہیں جن کا جواب مروجہ نظریات کے پاس نہیں ہے۔

عام ادبی نظریات کو چیلنج

اوّل یہ کہ ادب کی دنیا میں بالعموم جو تصورات رائج ہیں، مثلاً یہ کہ ادب زندگی کی سچائی کا اثبات ہے یا ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے، یا ادب زندگی کے تجربات کا عکس ہے، یا ادب مصنف کی ذات کا اظہار ہے، یہ سب تصورات من حیث کل، کامن سنس (Common Sense) تصورات کہے جاتے ہیں۔ یعنی وہ تصورات ہیں جو عقلِ عام کے مطابق یا سامنے کے ہیں، یا جنھیں عقل فطری طور پر صحیح مانتی آئی ہے، اور صدیوں سے قبول کرتی آئی ہے۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ان تمام مفروضات کو نظریاتی اعتبار سے چیلنج کیا ہے، اور نہ صرف ان پر، بلکہ خود عقلِ عام کے اختیار و اقتدار پر سوال قائم کیے ہیں۔ عقلِ عام ارتقائے انسانی کے صدیوں کے تجربے پر مبنی ہے۔ اسے ہم ہر چیز کی کسوٹی سمجھتے ہیں۔ یہ ہر اس چیز کا ماخذ اور گارنٹی ہے جسے ہم بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ساختیاتی فکر نے ثابت کیا ہے کہ وہ چیز جسے 'کامن سنس' یا 'عقلِ عام' کہا جاتا ہے، بجائے خود ایک آئیڈیولوجیکل (Ideological Construct) ہے جو تاریخی حالات پر مبنی ہے، اور سماجی عوامل کی شراکت میں عمل آرا ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جو بات سامنے کی ہے اور 'فطری' دکھائی دیتی ہے، ضروری نہیں ہے کہ وہ اصلاً ایسی ہی ہو۔ یعنی اصلاً کوئی بات فی نفسہٖ واضح یا فطری نہیں ہے۔ کسی چیز کا واضح یا فطری معلوم ہونا قائم بالذات نہیں ہے، بلکہ مخصوص حالات میں مخصوص طور طریقوں سے وہ ایسی بن گئی ہے کہ واضح یا فطری معلوم ہوتی ہے۔

دوسرے یہ کہ ادب میں جو نظریہ سب سے زیادہ عام فہم اور فطری سمجھا جاتا ہے، وہ حقیقت نگاری (Realism) کا نظریہ ہے۔ ساختیات نے سب سے زیادہ سوال اسی پر قائم کیے ہیں۔ ساختیاتی و پس ساختیاتی مفکرین نے اپنے اپنے طور پر

اس مفروضے کو غلط ثابت کیا ہے کہ 'موضوعیت' یعنی ذہن انسانی یا نفسِ انفرادی معنی اور عمل کا منبع و ماخذ یا سرچشمہ ہے۔ چنانچہ صدیوں سے چلے آرہے تصورات کہ فن پارہ 'سچائی' کا بیان کرتا ہے، یا متن مصنف کی بصیرت کا اظہار کرتا ہے، یا یہ کہ 'موضوعیت' فن پارے کے وحدانی اور مقتدر معنی کا تعین کرتی ہے، غور و فکر کے لیے دوبارہ کھول دیے گئے تھے، کیونکہ سوسیئر کے خیالات کے نتیجے کے طور پر جو فلسفہ وجود میں آیا ہے، اس کی رو سے وہ بنیادیں جن پر یہ مفروضات قائم تھے، متزلزل ہو گئی ہیں (سوسیئر کی فکر سے بحث آگے آئے گی)۔

تیسرے یہ کہ عقلِ عام کے فیصلے عام فہم یا سامنے کے یا قابلِ قبول اسی لیے معلوم ہوتے ہیں کہ وہ اس زبان کے اندر 'لکھے ہوئے' ہیں جسے ہم بولتے ہیں۔ سوسیئری یا ساختیاتی فکر نے سب سے پہلے اسی مسئلے کو لیا ہے کہ اگرچہ ایسا معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقتاً زبان شفاف (Transparent) میڈیم نہیں ہے۔ یعنی ایسی چیز نہیں ہے جس کے آرپار دیکھا جا سکے بلکہ زبان سرے سے میڈیم ہی نہیں ہے، زبان محض فارم ہے جو اشیا اور افراد کی دنیا کو تشکیل (Construct) کرنے کا اور اشیا کو ان کے تفریقی رشتوں کے ذریعے پہچاننے کا امکان ہے۔ زبان اشیا کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ زبان کے شفاف ہونے کا تصور فریبِ حواس اور واہمے کے سوا کچھ بھی نہیں۔

چوتھے یہ کہ سوسیئری فکر نے زبان کے عام فہم تصور کے ساتھ ساتھ آئیڈیولوجی کے عام فہم تصور کو بھی چیلنج کیا ہے۔ آئیڈیولوجی عقائد کا ہم آہنگ مجموعہ یا اصولوں کا ضابطہ نہیں ہے جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے، بلکہ بقول مارکسی مفکر آلتھیوسے آئیڈیولوجی کوئی باہر سے لادی ہوئی یا اوڑھی ہوئی چیز ہے ہی نہیں ہے جسے شعوری طور پر افراد بالارادہ اختیار کرتے ہوں، بلکہ یہ دنیا کے ہمارے تجربے کی شرط ہے، یعنی یہ وہ سماجی سیاسی حالت ہے جس میں ہم زندگی گزارتے ہیں اور یہ لاشعوری ہے کیونکہ بالعموم ہم اسے بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔

پانچویں یہ کہ ساختیاتی فکر 'سوسائٹی' یا سماج کی پرانی تعبیر کو بھی رد کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی سیاسی معمولات اور معاشیاتی معمولات کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے اور

'سماجی تشکیل' (Social Formation) کو وجود میں لاتی ہے۔ سوسائٹی سے بالعموم ایک ہم آہنگ، مرتب اور مربوط وجود کا تصور پیدا ہوتا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس کے برعکس 'سماجی تشکیل' انسانی رشتوں اور اثرات کی پیچیدگی اور ان کی ریڈیکل توجیہ کے لیے نسبتاً بہتر تصور فراہم کرتی ہے، اس لیے ساختیاتی فکر بجائے سوسائٹی کے 'سماجی تشکیل' کے تصور پر اصرار کرتی ہے۔

چھٹے یہ کہ ساختیاتی فکر آئیڈیولوجی اور زبان کے رشتے کی بھی نئی توجیہ کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی فی نفسہٖ وجود نہیں رکھتی، یہ جو کچھ بھی ہے، زبان کے 'ڈسکورس' کے اندر 'لکھی ہوئی' ہے یعنی موجود ہے۔ 'ڈسکورس' سے مراد وہ مبرہن بیان ہے جو بولنے والے اور سننے والے کے بعض مشترک مفروضات پر قائم ہوتا ہے، جو اسے اس کی مخصوص حیثیت عطا کرتے ہیں، مثال کے طور پر ادبی ڈسکورس، قانون کے ڈسکورس سے یا کیمیا کے ڈسکورس سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ ایک کے مفروضات دوسرے کے مفروضات سے الگ ہیں۔ آئیڈیولوجی ڈسکورس میں لکھی ہوئی اس لیے ہے کہ وہ لفظ و معنا اس کے ذریعے بولی یا لکھی جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی خیالات کا سیال تصور نہیں ہے جو آزادانہ وجود رکھتا ہو بلکہ سوچنے، بولنے اور زندگی کرنے کا طریقہ ہے جو زبان ہی کے ذریعے متشکل ہوتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ جب کوئی امر واقعہ بیان کیا جائے تو وہ بیان 'ڈسکورس' نہیں ہے۔ وہ 'روداد' یا بیانِ محض ہے۔ لیکن جب بیان میں 'موضوع' یعنی بولنے والے کا تداخل ہو اور راوی اور سامع (یا مصنف اور قاری) کا تصور در آئے، نیز یہ منشا بھی کہ سامع (یا قاری) کو بدلیل متاثر کرنا مقصود ہے، تو ایسا بیان، بیانِ محض نہیں، 'ڈسکورس' ہے آئیڈیولوجی اس 'ڈسکورس' کے اندر 'لکھی ہوئی' ہے، اس کے باہر وجود نہیں رکھتی۔

ادب کے عام فہم رائج نظریات کے ضمن میں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ ادب کے بارے میں جتنے تصورات رائج رہے ہیں، ان میں سے بعض کے بارے میں خواہ کتنا اصرار کیا جائے کہ وہ انتخابی (Eclectic) نوعیت کے ہیں، اور کسی خاص نظریے سے وابستہ نہیں، حقیقت یہ ہے کہ ان میں ہر تصور کچھ نہ کچھ نظریاتی بنیاد ضرور رکھتا ہے، اس لیے کہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں معصوم موقف ممکن ہی

نہیں۔ اور تو اور صدیوں سے چلے آرہے وہ نظریے اور وہ اصول بھی جو 'عقلِ عام' پر مبنی ہیں، یعنی ان کے رائج چلے آنے کی ضمانت یہ ہے کہ وہ عقلِ عام کے مطابق ہیں' یا فطری اور صحیح معلوم ہوتے ہیں، وہ بھی کسی نہ کسی نظریے یا تصور پر مبنی ہیں۔ مثال کے طور پر عقل مانتی چلی آئی ہے کہ انسان کی ذات اور اس کا ذہن و شعور معنی، عمل اور تاریخ کا منبع و ماخذ ہے، اس یقین نے 'ہیومنزم' (Humanism) اور اس سے ملتے جلتے تمام نظریات کو رواج دیا۔ اسی طرح یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہمارے خیالات، احساسات اور ہمارا علم ہمارے تجربے کا نتیجہ ہیں۔ اس یقین نے 'تجربیت' (Empiricism) کو پیدا کیا۔ مزید یہ کہ انسانی تجربے پر انسان کے ذہن و شعور کی مہر لگی ہوئی ہے' اور نفسِ انفرادی ماورائی شعورِ کلی کا حصہ ہے اور یہ جوہر (Essence) انسان کی پہچان ہے۔ ان خیالات نے فلسفے میں مثالیت (Idealism) کو فروغ دیا اور ان سب اعتقادات و تصورات نے مل کر ادب کی دنیا میں اس نظریے کو پیدا اور قائم کیا جسے بالعموم حقیقت نگاری (Realism) سے موسوم کیا جاتا ہے، یعنی ادب ذات یا زندگی کی عکاسی کرتا ہے یا ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے یا ادب کا کام زندگی کی سچائی کا بیان ہے، یا ادب کا کام زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت میں اضافہ کرنا ہے، وغیرہ۔ اس کی ابتدا ارسطو کے 'آرٹ بطور نقالی' (Art as mimesis) کے نظریے سے ہوئی، یعنی آرٹ حقیقت کی نقل ہے۔ یورپ کے نشاۃ الثانیہ کے دور میں یہ نظریہ راسخ ہو گیا۔ بعد میں 'رومانیت' (Romanticism) کے نظریے سے مل کر اس نے 'اظہاری حقیقت نگاری' (Expressive Realism) کی شکل اختیار کی کہ 'شاعری پُرجوش جذبات کا بے اختیارانہ اظہار ہے، جو اُن اشخاص کے ذریعے ظہور پذیر ہوتا ہے جو غیر معمولی حسیت سے متصف ہوں' (ورڈزورتھ) حقیقت نگاری اور اظہاری حقیقت نگاری کے یہ اور ان سے ملتے جلتے خیالات نظریاتی اعتبار سے 'تجربی — مثالی' (Empiricist Idealist) رویوں پر مبنی ہیں اور یہ سب کے سب 'کامن سنس'، یعنی عقلِ عام سے جڑے ہوئے ہیں۔ ساختیاتی فکر کی رو سے چونکہ عقلِ عام وہ نہیں ہے جو یہ بالعموم خیال کی جاتی ہے، اس لیے ان سب نظریات

پر سوالیہ نشان قائم ہو جانا لازمی ہے۔ ساختیاتی فکر نے صدیوں کی اس روایت کو چیلنج کرتے ہوئے زبان، زندگی، اور ادب کے بارے میں سوچنے کی نہج بدل دی ہے۔

ساختیات بطور ذہنی تحریک

اکثر مفکرین نے ساختیات کو فکری انتشار میں ارتباط پیدا کرنے والی ذہنی تحریک (Movement of Mind) قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے نصفِ آخر اور بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں فکرِ انسانی تخصیص کے مختلف میدانوں میں بٹ بٹا کر اس حد تک پارہ پارہ ہو گئی تھی کہ اس میں کسی طرح کی کوئی شیرازہ بندی ممکن نظر نہیں آتی تھی۔ اور تو اور خالص فلسفہ بھی جسے علومِ انسانیہ کا بادشاہ کہا جاتا ہے، وہ بھی لفظوں کے الگ تھلگ جا پڑنے والے کھیل میں لگ چکا تھا۔ وٹگنشائن کا فلسفۂ لسان ہو یا یورپی مفکرین کی وجودیت، اصلاً یہ سب مراجعت کے فلسفے (Philosophies of Retreat) ہیں۔ زبان کے فلسفیوں نے اصرار کیا کہ زبان میں اور اس سے باہر کی دنیا میں کوئی ممکنہ مناسبت نہیں ہے، وجودیت پسند مفکرین ایک ایسے ایقان کی بات کرتے ہیں جو یکہ و تنہا ہے، اور جو نہ صرف اشیا سے بلکہ دوسرے انسانوں سے بھی وجود کی ایک لغو حالت میں کٹا ہوا ہے۔۔۔ برٹنڈرسل کی منطقی فکر سے سارتر کے Nausea تک اس صدی کے نصفِ اوّل میں انسان کی ذہنی زندگی ایک انتشار کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ مختلف علوم الگ الگ مفروضات پر قائم تھے، اور نہ صرف ایک دوسرے کو نظر انداز کرتے تھے، بلکہ باہم دگر متضاد رویّوں کے حامل بھی تھے۔

ان حالات میں ساختیات ایک ایسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آئی کہ تمام انسانی فلسفوں میں ارتباط پیدا کر سکے۔۔۔ یہ ایک اعتقادی ضرورت بھی تھی۔ انسان کو ہمیشہ ایک 'اعتقاد کی ضرورت رہی ہے، خواہ اس کا معیار کچھ بھی ہو۔ اس سے قبل مارکسزم نے اس ضرورت کو پورا کرنے کا خواب دکھایا تھا بے شک مارکس نے سماج کی ساخت اور تاریخ کے عمل کے بارے میں فکر کی

ایسی راہ دکھائی جس نے انسانیت کو شدید طور پر متاثر کیا، لیکن بطور ایک 'عقیدے' کے مارکسزم کی معذوریاں ڈھکی چھپی نہیں۔ مارکسزم اور ساختیات کا یہ فرق نظر میں رہنا چاہیے کہ مارکسزم بہرحال ایک آئیڈیولوجی ہے جب کہ ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے۔ بطور طریقہ کار ساختیات کی فکری نہج ایسی ہے کہ ایک نظام کے تحت لاکر تمام سائنسوں میں ربطِ باہمی پیدا کیا جائے۔ ساختیات نے پچھلی تین دہائیوں میں مختلف علومِ انسانیہ کو متاثر کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسیت اور ساختیات میں کچھ اقدار مشترک بھی ہیں۔ بالخصوص علمیات (Epistemology) کے معاملے میں موضوعِ انسانی اور اس کے تصوراتی نظام اور معروضی حقائق کے رشتے کے بارے میں سوچنے کا عمل، لیکن دونوں کا طریقہ کار اور توقعات الگ الگ ہیں۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی اجنبیت (Alienation) اور یاسیت (Despair) کے خلاف ہیں۔ مارکسیت اور ساختیات کے مقاماتِ اشتراک اور اختلافات کی بحث آگے آئے گی۔ لیکن سرِدست اتنا جاننا ضروری ہے کہ دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ یہ دنیا حقیقی ہے، اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشارِ ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔ دونوں دنیا اور انسان کو بطورِ کل دیکھتے ہیں۔

ذہنِ انسانی کی فکری کاوشوں میں ایک بنیادی ربط پیدا کرنا انیسویں صدی کے اواخر سے فلسفے کا شدید مسئلہ رہا ہے۔ نفسیات میں گیسٹالٹ نفسیات نے انسانی ذہنی عمل میں اجزا کے مقابلے میں کل کی اولیت اور بنیادی حیثیت پر زور دے کر سوچنے کے عمل کی ایک نئی راہ کھول دی۔ مظہریت کی رو سے ہوسرل نے زور دیا کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے، یعنی ہر چیز جیسی دکھائی دیتی ہے ویسی نہیں ہے، چنانچہ تصورات بھی وہ نہیں جو بالعموم معلوم ہوتے ہیں۔ نظریۂ اضافیت (Theory of Relativity) اور کوانٹم تھیوری (Quantum Theory) کی دریافتوں نے یہ ثابت کر دیا کہ حقیقت اتنی بصارت پر نہیں جتنی ادراک یا بصیرت

پر مبنی ہے۔ خوارج کو انظم وحدتیں ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے بلکہ دیکھنے کے عمل میں وجود میں آجاتے ہیں۔ ساختیات یہی کہتی ہے کہ یہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں اور زبان اشیا کو نام دینے یا اسمیانے والا نظام نہیں ہے، یعنی زبان Nomenclature نہیں ہے جو لفظ - شے کے مبینہ رشتے پر مبنی ہو، بلکہ اشیا کے نام یا معنی 'ساخت' سے پیدا ہوتے ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ ساختیات کا سب سے زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے، بغیر رشتوں کے نظام کے کسی شے کا کوئی وجود نہیں۔ ہم اشیا کا ادراک تبھی کر پاتے ہیں جب اشیا کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساخت کا عمل ذہن انسانی کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔

وٹگنسٹائین ہر چند کہ انسانی علم کے امکانات کے بارے میں زیادہ پُرامید نہیں تھا، اس کے فلسفے سے بھی خارجی دنیا کے تئیں ساختیاتی structuralist نہیں تو ساختی structural رویہ ضرور اخذ کیا جا سکتا ہے۔ ساختیات بہرحال اپنے وسیع معنی میں دنیا اور اشیا کو الگ الگ نہیں، بلکہ ان کے رشتوں کے نظام کی رو سے سمجھنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائین کا اصرار ہے کہ "دنیا اشیا سے نہیں 'حقائق' کی مجموعیت سے عبارت ہے، اور 'حقائق' 'صورتِ حال' ہیں:

2.03 In a state of affairs objects fit into one another like the links of a chain

2.031 In a state of affairs objects stand in a determinate relationship to one another

2.032 The determinate way in which objects are connected in a state of affairs is the structure of the state of affairs.

2.033 Form is the possibility of structure.

2.034 The structure of a fact consists of the structures of states of affairs.

2.04 The totality of existing states of affairs is the world.

(Tractatus Logico Philosophicus, London, 1933)

ہر صورتِ حال اپنے اظہار کے لیے 'کلمہ' کی محتاج ہے، اور کلمے کا مطالعہ، زبان کے اندر دوسرے کلموں سے اس کی مطابقتیں اور رشتے، اور ان رشتوں کے کلی نظام کا تصور جدید لسانیات کا مرکزی تصور ہے جس کی بنا پر نوام چومسکی یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسان فطری طور پر زبان کے امکانات کو ایک خاص وضع سے منظم کرنے اور ان کو بروئے کار لانے کی خلقی صلاحیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ہر انسان کسی نہ کسی طرح کی 'آفاقی گرامر' میں شریک ہے، جس کی رو سے اس کے لیے اپنی زبان کو خلق کرنا، ضرورت کے مطابق نئے گرامری کلمے وضع کرنا اور انھیں ترسیل کے لیے استعمال کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ سوسیئر نے زبان کے بارے میں اپنے کلیدی خیالات پیش کرتے ہوئے یا زبان کی کلی ساخت کے تصور کو نظریہ بند کرتے ہوئے گیسٹالٹ نفسیات اور فلسفیانہ فضا اور فکرِ انسانی پیش رفت سے کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کیا ہوگا۔ آگے چل کر لیوی سٹراس نے جو سوسیئر سے شدید طور پر متاثر تھا، بشریات کے بارے میں کہا 'کسی متھ کے اصل اجزائے ترکیبی اس کے الگ الگ رشتے نہیں بلکہ ان رشتوں کے مجموعے ہیں، اور یہ رشتے بطور مجموعہ ہی کارگر ہوتے ہیں اور معنی پیدا کرتے ہیں۔' لیوی سٹراس بشریات کو 'رشتوں کے عمومی نظریے' کا نام دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تمام انسانی ذہنی عمل اصلاً آفاقی قوانین کے تابع ہے جو انسانی علامتی تفاعل میں ظاہر ہوتے ہیں، اور تو اور انسانی لاشعور بھی ان قوانین کی میزان سے مناسبت رکھتا ہے۔

ادبی تنقید میں روسی ہیئت پسندوں اور ان کے بعد آنے والے ساختیاتی مفکرین نے ان آفاقی اصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی جو زبان کے ادبی استعمال کو فکشن کی صرف و نحو سے لے کر شاعری کے زمروں تک ہر شے کو متعین کرتے ہیں۔ ساختیاتی فکر کا سرچشمہ بہرحال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیبات ذہنی بنیادی طور پر سوئس ماہرِ لسانیات سوسیئر، روس نژاد رومن جیکب سن، اور روسی ماہرِ صوتیات این۔ ایس۔ تروبت زکائی، نیز فرانسیسی ماہرِ بشریات لیوی سٹراس سے حاصل کیں۔ ۱۹۳۲ء میں (جب روسی ہیئت پسندی کی تحریک تقریباً ختم ہو چکی تھی) تروبت زکائی پراگ میں اپنے ضابطہ علم یعنی صوتیات کے فکری کارنامے کے بارے

میں یہ سطور لکھ رہا تھا :

" صوتیات کے جدید علم کی خصوصیتِ خاصہ اس کا آفاقیت کے نقطۂ نظر سے منظم ہونا اور اس کا ساختیاتی ہونا ہے ۔ جس عہد میں ہم رہ رہے ہیں اس کا تمام سائنسی علوم سے یہ تقاضا ہے کہ فلسفے کی اصطلاح میں ذریت کو ساختیت اور انفرادیت کو آفاقیت کے تصوّر سے بدل دیا جائے ۔ یہ رجحان کیمیا ، حیوانیات ، نفسیات ، معاشیات ، وغیرہ ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے ۔ جدید صوتیات اس معاملے میں تنہا نہیں ہے ، یعنی ہماری کاوشیں وسیع تر سائنسی تحریک کا حصہ ہیں ... " (بحوالہ شولز ، ص ۳-۷)

تروبت زکائی نے جس تحریک کا ذکر کیا ہے آگے چل کر اس نے بطور ذہن انسانی کی ایک عمومی تحریک کے ادب اور ادبی فکر کو شدید طور پر متاثر کیا ۔ انسان کی تاریخ شاہد ہے کہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ذہنی تحریک رونما ہوئی اور اس نے رفتہ رفتہ ثقافتِ انسانی کے تمام شعبوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ۔ ساختیات نے ادب کے نظام کا ایسا ماڈل وضع کرنے کا خواب دیکھا جو ادبی متن کے مطالعے کے لیے جامع شعریات کا کام دے سکے ۔ زبان کے مطالعے سے اوپر اٹھ کر یہ ادب کے مطالعے کے ان اصولوں کی دریافت اور ان کے تعین کی سعی تھی ، جو نہ صرف انفرادی متون میں بلکہ ادبی متون کے باہمی رشتوں میں بھی کارفرما ہوں

ساختیات بطور اصطلاح

ارسطو کے زمانے سے اب تک ادب میں کسی نہ کسی طور پر ساخت کا احساس رہا ہے ۔ فن پارے کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ساخت کا تصور مختلف زمانوں میں مختلف رہا ہے ۔ ژاں پیاژے کا کہنا ہے کہ ریاضی ، منطق ، طبیعیات ، حیاتیات اور سماجی علوم میں ساخت کا تصور ایک مدت سے رائج رہا ہے ، چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ ان علوم میں ماہر

بشریات لیوی سٹراس سے بہت پہلے ساخت کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ بہرحال اگر ایسا ہے تو پھر فرانسیسی ساختیات نے یک لخت سب کی توجہ کو کیوں اپنی طرف منعطف کرلیا۔ اس میں کچھ ایسی فکری مرکزیت تو ہوگی کہ چھٹی دہائی کے بعد یہ فلسفہ سب کی نگاہوں کا مرکز بن گیا اور ساختیات کے نام سے فکر و دانش کی ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔

لیوی سٹراس نے سب سے پہلے ۱۹۴۵ء میں اپنے ایک مضمون میں جو رسالہ Word میں شائع ہوا، توجہ دلائی کہ ساختیاتی لسانیات کے ماہرین جس 'صوتیاتی انقلاب' کی نوید دے چکے ہیں، اس کے طریقۂ کار اور تصورات سے بشریات میں بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جاسکتی ہے۔ بعد میں اپنی شہرۂ آفاق کتاب:

Anthropologie Structurale (Paris 1958)

میں لیوی سٹراس نے نہایت بصیرت افروز اور فکر انگیز مطالعات پیش کیے۔ لیوی سٹراس کے اس بنیاد گزارانہ کام کے بعد گویا جستجو اور غور و فکر کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا فکرِ انسانی کے لیے اس ماڈل کی اہمیت واضح ہونے لگی۔

ساختیات بنیادی طور پر ادراکِ حقیقت کا اصول ہے، یعنی حقیقت یا کائنات ہمارے شعور و ادراک کا حصہ کس طرح بنتی ہے، ہم اشیا کی حقیقت کو انگیز کس طرح کرتے ہیں، یا معنی خیزی کن بنیادوں پر ہے اور معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور کیوں کر جاری رہتا ہے۔ ساختیات میں ساخت کا تصور جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی سوسیئر سے ماخوذ ہے جہاں زبان کی ساخت سے مراد زبان کے مختلف عناصر کے درمیان رشتوں کا وہ نظام ہے جس کی بنا پر زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ ویسے سوسیئر کے یہاں لسانیات ایک وسیع تر علم نشانیات [illegible] کا حصہ ہے۔ سوسیئر کہتا ہے کہ کائنات میں معنی خیزی ممکن ہے نشانات [illegible] کے نظام کی وجہ سے جس میں ہر شے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ رشتے دو طرفہ نوعیت کے ہیں یعنی ارتباط کے بھی حامل ہیں اور تضاد پر بھی مبنی ہیں۔ رشتوں کے اس نظام کے تفاعل سے معنی قائم ہوتے ہیں اور اشیا کی پہچان ممکن

ہو پاتی ہے۔ نشانیات کی سعی و جستجو کا بڑا میدان ثقافت ہے۔ ثقافت کے ہر ہر مظہر کی تہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے جس کی بدولت معنی خیزی کا تفاعل جاری رہتا ہے۔ زبان تو ثقافت کی مرکزی مظہر ہے ہی، پرانے قصے کہانیاں، متھ، اساطیر، دیومالا، رسم و رواج، رشتہ داریاں، رہن سہن، خورد و نوش، آرائش و زیبائش نشست و برخاست، ادب آداب، طور طریقے، تیج تہوار، میلے ٹھیلے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسیوں زمرے ہیں۔ ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جو نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ارتباط و تضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے، اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت Structure کہلاتا ہے۔ (واضح رہے کہ ساخت کا یہ تصور 'نئی تنقید' کے Structure اور Texture کے تصور سے بالکل ہٹ کر ہے۔ نیز اس سے مراد ہیئت یا ڈھانچا بھی ہرگز نہیں)۔

غرض ثقافت یا زبان یا ادب کے کسی مظہر یا زمرے کی ساخت سے مراد اس مظہر یا زمرے کے عناصر کے مابین تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے جس کے ذریعے معنی قائم ہوتے ہیں اور معنی خیزی ممکن ہوتی ہے۔ رشتوں کے اس نظام یا ساخت کی خصوصیت خاصہ یہ ہے کہ اس میں ہر لحظہ خود نظمی اور خود ارتباطی کا عمل جاری رہتا ہے، اور ہر تغیر و تبدل یا اضافے کے بعد ساخت اپنی وضع کو پھر پالیتی ہے اور ہر لحظہ مکمل اور کارگر رہتی ہے۔ ساخت تاریخ کے اندر ہے، لیکن چونکہ ہر لحظہ مکمل اور کارگر ہے، اس لیے خود مختار بھی ہے۔

ساخت کا تصور چونکہ تجریدی تصور ہے، اس کی وضاحت آسان نہیں۔ تاہم اس کے بنیادی نکتے کو ایک چھوٹی سی مثال کی مدد سے سمجھایا جا سکتا ہے۔ اگرچہ یہ اس تصور کو غیر معمولی طور پر سہل کرنا ہوگا، لیکن تفہیم کے لیے اس کے سوا چارہ بھی نہیں۔ یہ مثال سگنل یا ٹریفک بتی کی ہے۔ ٹریفک بتی میں تین رنگ ہوتے ہیں: سبز، سرخ اور زرد۔ سبز سے ہم 'جایئے' سرخ سے 'رکیے' اور زرد سے سبز کے بعد 'رکنے کے لیے تیار' اور سرخ کے بعد 'جانے کے لیے تیار' مراد لیتے ہیں۔ یہ ان رنگوں کا عام

مفہوم نہیں ہے۔ مختلف ثقافتوں میں مختلف رنگوں کے مختلف معنی ہیں۔ سبز سے بالعموم زرخیزی اور نمو مراد لی جاتی ہے، اور سرخ سے مسرت، بہجت، شادمانی وغیرہ لیکن ٹریفک بتی میں ان رنگوں سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ ان معنی سے بالکل ہٹ کر ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو سرخ رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'رکیے' سے یا سبز رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'جائیے' سے یا زرد کا 'محتاط رہیے / تیار رہیے' سے نہیں ہے۔ گویا سرخ یا سبز یا زرد رنگ فی نفسہٖ کوئی معنی نہیں رکھتے۔ یہ معنی دراصل اس رشتے سے پیدا ہوئے ہیں جو یہ رنگ ٹریفک بتی میں آپس میں رکھتے ہیں اور یہ رشتہ ربط کا بھی ہے اور تضاد کا بھی۔ یعنی سبز، سرخ، زرد ایک رشتے میں گندھے ہوئے تو ہیں ہی، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے سے تضاد میں بھی ہیں۔ لہٰذا سبز سے مراد 'جائیے'، اسی لیے ممکن ہے کہ سبز، سرخ یا زرد نہیں، سرخ سے مراد 'رکیے'، اسی لیے ممکن ہے کہ سرخ، سبز یا زرد نہیں اور زرد سے مراد 'محتاط'، اسی لیے ممکن ہے کہ زرد، سبز یا سرخ نہیں۔ ٹریفک بتی کے ان تینوں رنگوں میں آپس میں جو رشتہ ہے، اور اس رشتے کے نظم کی جو تجریدی فارم ہے، رشتوں کا یہ نظم یا ان کی تجریدی فارم ساخت (Structure) ہے۔ پس ثابت ہوا کہ رنگوں کے معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جس میں وہ واقع ہیں، وگرنہ کوئی رنگ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا۔

دوسرے لفظوں میں اس نظام میں کوئی بھی 'نشان' آزادانہ معنی نہیں رکھتا، بلکہ وہی معنی دیتا ہے جو اس معنیاتی نظام (/سرخ = رکیے/ سبز = جائیے/ زرد = محتاط) کے اندر اس کو حاصل ہے۔ لہٰذا 'نشان' اور 'معنی' کا رشتہ من مانا یا خود ساختہ (arbitrary) ہے کیونکہ نشان 'سرخ' اور اس کے معنی 'رکیے' میں کوئی فطری رشتہ نہیں، خواہ یہ رشتہ کتنا ہی فطری کیوں نہ معلوم ہو۔ یہی معاملہ زبان کے جامع لسانی نظام اور اس کے اندر لفظوں کے عمل کا ہے۔ زبان دنیا کے نظام نشانات میں سے محض ایک نظام ہے (اکثر مفکرین کا کہنا ہے کہ زبان بنیادی نظام نشانات ہے۔) پس واضح ہوا کہ ساختیات اور سیمیالوجی کی نظریاتی بنیاد ایک ہی ہے۔ یعنی نشان فی نفسہٖ ... نہیں رکھتا، بلکہ جامع نظام میں رشتوں کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے۔

لسانیاتی فکر سے رشتہ

جدید لسانیات اور نئے علوم کی پیش رفت کی روشنی میں ساختیات کے اس دعوے پر غور کرنا مشکل نہیں ہے کہ وہ حقیقت جس کا ہمیں علم ہے اور جس کو ہم دنیا کہتے ہیں، ایسی آزادانہ اشیا کا مجموعہ نہیں جن کی جانکاری اور درجہ بندی قطعی اصولوں کی مدد سے کی جاسکے۔ گویا دنیا میں اشیا کے نام یعنی لفظ جن کی مدد سے ہم اشیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں، فی نفسہٖ کوئی قطعی (Absolute) حیثیت نہیں رکھتے۔ اشیا کا وجود صرف اس قدر ہے جس قدر ہم ان کا الگ سے تصور کرسکیں یا ان کو الگ سے پہچان سکیں اور اس پہچان کا انحصار چند در چند عوامل پر ہے، جن کی وجہ سے حقیقت کی کلی معروضیت ناممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم حقیقت کا ادراک صرف اس قدر کر پاتے ہیں جس قدر ہم حقیقت کی پہچان کو زبان کے ذریعے خلق کرسکتے ہیں۔ نتیجتاً حقیقت کا ہمارا ادراک دراصل اس رشتے سے عبارت ہے جو جاننے والے کے ذہن اور حقیقت کے درمیان ہے۔ ساختیات کی رو سے حقیقت کے ادراک کا اصل الاصول یہی رشتہ ہے۔ مزید برآں کوئی بھی شے یا تجربہ فی نفسہٖ اپنی پہچان نہیں رکھتا بلکہ کسی بھی شے یا تجربے کا ادراک رشتوں کے اس مجموعے (Set of Relations) یعنی اس ساخت (Structure) کے ذریعے ہوتا ہے جس کا وہ خود ایک حصہ ہے۔

اس نظریے کی رو سے پہچان کا عمل، یعنی نشانات کا تفاعل جن کے ذریعے معنی پیدا ہوتے ہیں، دراصل اس سے کہیں زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہے جتنا عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر تمام سماجی سرگرمی اور انسانی کارکردگی دراصل حقیقت کے ادراک کے بارے میں رشتوں کی نشان سازی (Sign making) کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ نشان (Sign) سے مراد صرف لفظ نہیں بلکہ کوئی بھی چیز یا منظر جس سے ثقافت میں ترسیلِ معنی کا کام لیا جاتا ہو، مثلاً تصویر، نقشہ، شبیہ یا کوئی بھی شکل یا شے خواہ فطری ہو یا مصنوعی، اگر معنی کی ترسیل کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو وہ نشان ہے۔ مثال کے طور پر وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے اور

بغیر دیکھے مرجھا جاتا ہے، نشان نہیں ہے۔ لیکن یہی پھول جب گُل دستے، گجرے یا ہار کا حصّہ بنتا ہے تو ثقافتی اعتبار سے بامعنی ہو جاتا ہے، اور بطور نشان استعمال ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فی نفسہ پھول کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، پھول کو اس کے معنی ثقافت کی رو سے حاصل ہوتے ہیں۔ ماہر بشریات لیوی سٹرا اس کا زیادہ تر کام ان اصول و ضوابط کی تحقیق پر مشتمل ہے جن کی بدولت انسانی سماج میں نشان سازی کا عمل جاری و ساری ہے۔ زبان خواہ وہ بولی جائے یا لکھی جائے، نشان سازی کے ان گنت مظاہر میں سے ایک مظہر ہے۔ اور ادب اس مظہر کا مظہر ہے۔ یعنی ادب نشان سازی کے عمل کا مظہر در مظہر ہے۔ غرض حقیقت کے فہم و ادراک میں ذہن انسانی کے عمل نشان سازی کی وسعت اور کارکردگی کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ ادب اس کے مظاہر کی صرف ایک جہت کا مظہر ہے۔

سوسیئر نے ایک انقلاب آفریں بات یہ ثابت کی کہ زبان کے 'نظام' کو تمام بولی جانے والی زبان سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں ایک نہیں۔ ان دونوں میں فرق ہے۔ بعد میں جدید لسانیات کی ساری ترقی اس بنیادی فرق پر قائم ہے۔ اور ساختیات کا سفر بھی اسی سمت میں ہے۔ سوسیئر اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ ایک کو وہ لانگ کہتا ہے اور دوسری کو ے اس کی مراد کسی زبان کا تجریدی نظام ہے جس کی رو سے وہ زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے اور پارول سے مراد بولی جانے والی زبان یا زبان کا فی الواقعہ استعمال، یا تکلم ہے جو کسی بولنے والے شخص کی دسترس میں ہے۔ زبان کا نظام محض ہے۔ اصول و ضوابط کا ذہنی تصور جو غیر شخصی ہے اور جو زبان کے ہر ہر استعمال کا سرچشمہ ہے، جب کہ اس کا وہ فی الواقعہ استعمال ہے جو روزمرہ تکلم میں رونما ہوتا ہے اور اصلاً زبان کے کلی تجریدی نظام سے ماخوذ ہے۔ زبان کے نظام اور اس کے فی الواقعہ استعمال میں خلط ملط کرنا نہایت آسان ہے۔ مثلاً جب ہم بات چیت کر رہے ہوں تو بالعموم یہ سمجھتے ہیں کہ ہم اردو بول رہے ہیں۔ بے شک ہم اردو بول رہے ہیں، لیکن جو کچھ ہم بول

رہے ہیں وہ اردو کے چند جملے ہیں، اردو زبان کا کل نظام نہیں ہے۔ زبان کا کل نظام نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے، اور زبان کا کوئی بھی فی الواقعہ استعمال یا جملے (خواہ وہ تکلم ہو یا تحریر) اس 'نظام' کی رو سے خلق ہوتے ہیں۔ خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساختیاتی فکر و جستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تجریدی نظام (Abstract System) ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ (Event) یا فن پارہ وضع ہوتا ہے، اور جو اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے۔ گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر و جستجو کا موضوع اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل الاصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقت انسانی اور اس کے فنی اور ثقافتی ظواہر پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لیے ہوتا ہے کہ ادب کی 'گرامر' کی جستجو کی جائے تاکہ زبان کے جامع تجریدی نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہن انسانی ادب کو بطور ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اس خیال کو ہمیشہ کے لیے رد کر دیا کہ زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا بنیادی مقصد اشیا کو نام دینا ہے۔ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ لفظ ایسے مظہر ہیں جو اشیا سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ لفظ محض نشان (Sign) ہے خواہ بولا جائے یا لکھا جائے۔ جو دو طرفوں پر مشتمل ہے (کاغذ کی دو طرفوں کی طرح)۔ نشان کی ایک طرف کو وہ 'معنی نما' (Signifier) کہتا ہے، دوسری طرف کو 'تصورِ معنی' (Signified) کا نام دیتا ہے۔ زبان کے جس تصور کو سوسیئر نے رد کر دیا، اس کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:

Word = Thing

لفظ = شے

اس کے بجائے سوسیئر زبان کے جس ماڈل کو پیش کرتا ہے، وہ یوں ہے:

Sign = Signifier / Signified

معنی نما

نشان = تصورِ معنی

ظاہر ہے سوسیئر کے اس ماڈل میں 'شے' کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ یعنی زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں، اس لیے نہیں کہ لفظ کا شے سے ایک اور ایک کا رشتہ ہے بلکہ اس لیے کہ لفظ رشتوں کے جامع نظام کا حصّہ ہیں :

'Part of a system of relations'

اور زبان میں معنی رشتوں کے اس جامع نظام کی بدولت پیدا ہوتے ہیں۔

سوسیئر نے زبان کے بارے میں جس بصیرت سے فلسفے کو مالامال کردیا، اسے اس کے ایک قول سے یوں بیان کیا جاسکتا ہے :

'Language is a form, not a substance'

یہ وہ بنیاد ہے جس کے بغیر نہ لیوی سٹراس کا کام ممکن تھا، نہ لاکاں، بارتھ اور فوکو کا اور نہ آلتھیوسے کا۔ ساختیات اس موضوعۂ اصلی (Premise) پر قائم ہے کہ کوئی بھی ثقافتی یا ادبی نظام کسی خود کفیل جوہر (Essence) پر مبنی نہیں، بلکہ یہ تفریقی رشتوں کی روسے کارگر ہوتا ہے جو باہم دگر مربوط بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔

ساختیات میں پورے نظام کا تصوّر ایک درجہ وار سلسلے (Hierarchy) کے طور پر کیا جاتا ہے، جس میں ہر درجے یا سطح پر انھیں اصولوں کی عمل آوری سے زیریں سطح کے عناصر اپنے ربط و امتیاز سے سلسلہ در سلسلہ ذیلی رشتوں اور معنی کے روابط کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ کلی نظام رشتوں اور تہہ دار ساختوں کے زیریں نظام (Infra structure) کے سوسیئر کے Langue کے تصور یعنی زبان کے کلی تجریدی نظام کے تصوّر سے مشابہ ہے۔ کسی بھی ثقافت سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی شخص اپنی روزمرہ زندگی میں اس نظام کو سمجھتا اور اس کو برتتا ہے اور اس کی روسے زندگی بسر کرتا ہے، لیکن یہ نظام جس طرح عمل آرا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ برتنے والا اس کا شعوری احساس بھی رکھتا ہو۔ ساختیات کا کام کسی مخصوص ثقافتی تناظر میں کسی بھی ثقافتی مظہر

(ادبی تنقید کے ضمن میں ادب یا ادبی فن پارہ) کے تجزیے سے اس کے اندرون کو اس طرح بے نقاب کرنا ہے جس سے تہہ دار ذیلی ساخت میں جو کچھ پوشیدہ (Implicit) ہو جائے۔ ثقافت کے عام ہے وہ ظاہر (Explicit) تصور کو اگر ایک کلی نظام کے تجریدی تصور کے طور پر وسعت دی جائے جو مذہب، تہذیب و تمدن، اساطیر و حکایات، سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت، زبان اور ادبی روایت کے تمام موجود اور ممکنہ امکانات پر حاوی ہو، تو ثقافت کا یہ کلی تصور سوسیئر کے تجریدی تصورِ زبان یعنی Langue کے نظریاتی ماڈل کے مماثل ہوگا۔ اس کے مقابلے میں کوئی ایک مظہر یا فن پارہ (یعنی ناول، افسانہ، شعر) انفرادی تکلم Parole کے مماثل ہے۔ گویا جو رشتہ Langue اور Parole میں ہے، اس نوع کا رشتہ ثقافت کے کلی تصور اور ادب کی کسی بھی مثال میں ہے۔ ساختیات کی رو سے اگر ادبی روایت کا تصور بھی ایک ایسے کلی نظام کے طور پر کیا جا سکے جو ادبی روایت کے کلی سرمایہ اور ادبی روایت کے ممکنہ امکانات سب پر حاوی ہوں، یعنی ماضی، حال، استقلال سب اس تجریدی نظام کی زد میں آ سکیں تو جو ربط Langue اور (Parole) میں ہے، یا جو ربط کسی بھی ثقافت کے کلی تصور اور اس کے کسی بھی ثقافتی مظہر میں ہے، وہی ربط ادبی روایت کے کلی تصور اور اس کے کسی ادبی مظہر (یعنی فن پارے) میں دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔ غرض ساختیات کے ابتدائی برسوں میں یہ خیال عام تھا کہ ادب کی جامع شعریات کی بازیافت سائنسی طور پر ممکن ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان اور ساختیات کا رشتہ نہایت گہرا اور پیچیدہ ہے۔ یہاں مختصراً بعض باتوں کی طرف اشارے کیے گئے۔ مزید تفصیل دوسرے باب میں آئے گی جسے تمام و کمال اسی موضوع کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

تنقیدی دبستان اور ساختیات

ادبی نظریات اور تنقیدی دبستانوں کے تناظر میں ساختیات کے نئے دبستان کی فکری نہج کیا ہے، اس کو سمجھنے کے لیے رومن جیکب سن کے ذیل کے نقشے سے مدد ل سکے...!

Context

Addresser _____ Message _____ Addressee

contact

Code

تناظر

مخاطِب _____ خبر _____ مخاطَب

رابطہ

لسانی نظام

مخاطِب یعنی بولنے والا شخص جس شخص سے بات کرتا ہے، یعنی مخاطَب کو کوئی 'پیغام' بہم پہنچاتا ہے۔ یہ پیغام کسی 'کوڈ' یعنی لسانی نظام کے ذریعے ہی دیا جاسکتا ہے (لسانی نظام جس کو مخاطِب اور مخاطَب دونوں سمجھتے ہوں) ہر پیغام کسی نہ کسی 'تناظر' میں دیا جاسکتا ہے۔ نیز یہ پیغام کسی 'رابطہ' کے ذریعے دیا جاتا ہے (مثلاً بول چال/ تحریر/ٹیلی فون/ فلم) ادب سے بحث کرتے ہوئے 'رابطہ' کا مزید ذکر غیر ضروری ہے کیونکہ ادب میں رابطہ تحریر یا کتاب، یعنی چھپے ہوئے لفظ یا بولے ہوئے لفظ کے ذریعے ہوتا ہے۔ سو اب اس نقشے کو دوبارہ یوں پیش کیا جاسکتا ہے:

Context

Writer _____ writing _____ Reader

Code

تناظر

مصنف متن قاری

لسانی نظام

بقول رومن جیکب سن اس نقشے کا ہر عنصر کچھ نہ کچھ لسانی تفاعل رکھتا ہے جس کو یوں ظاہر کرسکتے ہیں:

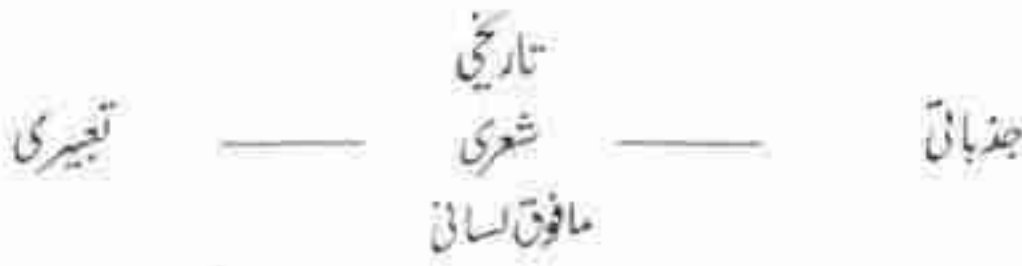
Referential

Emotive _____ Poetic _____ Connotative

Metalinguistic

تاریخی

جذباتی ـــــ شعری ـــــ تعبیری

مافوق لسانی

یعنی اگر مصنف کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ادب کا 'جذباتی' پہلو سامنے آئے گا۔ اگر تناظر پر نظر رکھی جائے تو' تاریخی سماجی پس منظر' کی اہمیت واضح ہوگی۔ اگر متن پر توجہ کریں تو 'ہیئتی' پہلو نمایاں ہوگا۔ اسی طرح قاری کے نقطۂ نظر سے تعبیری' پہلو کو اہمیت حاصل ہوگی۔ البتہ اگر پانچویں عنصر یعنی 'مافوق لسانی' پہلو پر توجہ مرکوز کریں تو اس لسانی نظام کو مرکزیت حاصل ہوگی جس کی رو سے معنی خیزی ممکن ہے۔ غرض ادب کے مختلف نظریے لسانی عمل کے مختلف پہلوؤں پر زور دیتے ہیں رومن جیکب سن کے اس بنیادی ماڈل کی ایک چوتھی قرأت بھی ممکن ہے جس میں ادبی تنقید کے تمام دبستان سمٹ آتے ہیں، اور نہ صرف ان سب کے محرکات اور امتیازات کھل کر بیک نظر سامنے آجاتے ہیں، بلکہ ساختیات کی الگ حیثیت بھی واضح ہوجاتی ہے:

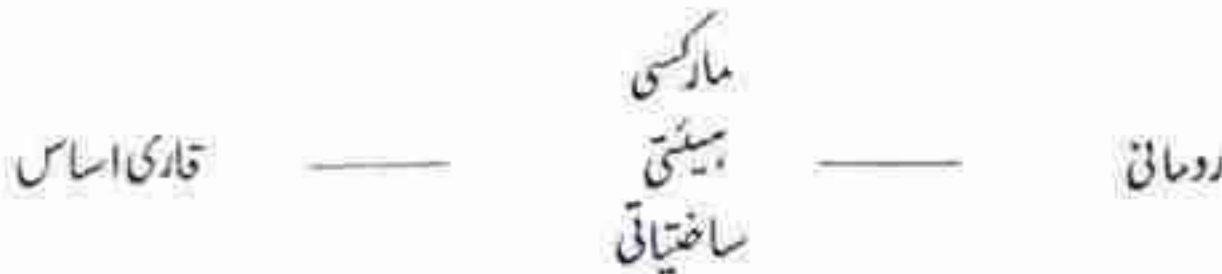
Marxist

Romantic _____ Formalistic _____ Reader oriented

Structuralist

مارکسی

رومانی ـــــ ہیئتی ـــــ قاری اساس

ساختیاتی

یعنی اگر مصنف کو بنیاد بنا کر ادب کا مطالعہ کیا جائے تو تنقید کا 'رومانی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ اگر فن پارے/ متن کو بنیاد بنایا جائے تو 'ہیئتی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ تاریخی تناظر پر زور دینے سے 'مارکسی نظریہ' مستنبط ہوتا ہے، نیز اگر قاری اور قرأت

کے تفاعل کو بنیاد بنایا جائے تو تنقید کا 'قاری اساس نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ برخلاف ان چاروں نظریوں کے 'ساختیاتی نظریہ' اس کوڈ یا مافوق لسانی نظام کو بنیاد بناتا ہے جس سے کلی معنیاتی نظام متشکل ہوتا ہے۔ بلاشبہ ادبی مطالعے میں ان میں سے کوئی بھی نظریہ لسانی کارکردگی کے دوسرے پہلوؤں کو یکسر نظر انداز نہیں کر سکتا، لیکن ہر نظریے کی اپنی الگ فکری اساس ہے جو اس ماڈل سے واضح ہے۔ (دوسرے تمام ادبی نظریے ان نظریوں کا حصہ ہیں یا ان کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں)۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ساختیاتی فکر نے ماضی کے بہت سے مبنی بر عقلِ عام (Common sense) اعتقادات کو صدمہ پہنچایا ہے۔ صدیوں سے یہ خیال چلا آرہا تھا کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ ہے۔ یا ادب اظہارِ ذات ہے، یا متن وہ تخلیق ہے جو مصنف کے وجود اور اس کے ذہن و شعور کی زائیدہ ہے، یا یہ کہ ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ ساختیات ان میں سے کسی بات کو اس طرح تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا اصرار ہے کہ حقیقت فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم اس اپنے لسانی نظام سے انگیز کر سکتے ہیں۔ رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ مصنف کو صرف یہ توفیق حاصل ہے کہ وہ پہلے سے موجود لسانی اور ادبی خزانوں کو کھنگالتا ہے۔ اخذ و قبول کرتا ہے، اور چلی آرہی روایت کو نئی شکل دیتا ہے۔ مصنف اپنا 'اظہارِ محض' نہیں کرتا، کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی، بلکہ مصنف پہلے سے موجود روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے اور 'ثقافت اور زبان کی لغت' سے استفادہ کرتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی موجود ہے:

'Which is always already written'

ایسے تمام ادبی نظریات کو جو ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ اور ماخذ قرار دیتے ہیں، ساختیات رد کرتی ہے، اس کا اصرار ہے کہ معنی کا سرچشمہ باقاعدہ ثقافتی اور لسانی نظام ہے جو ہر وقت موجود ہے۔ اور ادب میں تمام معنی خواہ وہ پرانے ہوں یا نئے اسی نظام کی رو سے تشکیل پاتے ہیں، یعنی ذہنِ انسانی معنی کی 'پہچان' اور ان کو رد و قبول کرنے، نیز نئی شکل دینے کا وسیلہ ہے، یہ معنی کو از خود پیدا نہیں کرتا۔

غرض ساختیاتی تنقید (Structural criticism) سے مراد وہ تنقید ہے

جس میں ادب کا مطالعہ ان تصورات کی رو سے یا اس نظریاتی ماڈل کی بنا پر کیا جاتا ہے جس کی ایک جھلک اوپر پیش کی گئی۔ ساختیاتی تنقید کے دبستان میں روسی ہیئت پسندوں (Russian formalists) کو بھی شامل سمجھا جاتا ہے۔ بعد میں ساختیات کو فروغ دینے والوں میں یورپی، بالخصوص فرانسیسی مفکرین اور ادیب پیش پیش رہے ہیں۔ اگرچہ ساختیاتی مفکرین کی زیادہ توجہ نظریہ سازی پر رہی ہے، تاہم ساختیاتی تنقید جیسے جیسے ترقی کرتی گئی، اس کے نام نے قولِ محال کی سی صورت پیدا کردی۔ ساختیات نے ادبی تنقید میں اپنے جس فوری پیش رو کو بے دخل کیا، وہ 'نئی تنقید' (New criticism) ہے۔ اس لیے شروع میں ساختیاتی تنقید کو 'نئی نئی تنقید' (New new criticism) بھی کہا جاتا رہا۔ اور متعدد مبصرین 'نئی تنقید' کے لیے 'پرانی نئی تنقید' کی اصطلاح استعمال کرتے رہے۔ بہر حال ساختیات نہ صرف تنقید کے نقالی والے نظریے (Mimetic criticism) (یعنی ادب بنیادی طور پر حقیقت کی نقل ہے) کے خلاف ہے، بلکہ یہ تنقید کے اظہاری نظریے (Expressive criticism) (یعنی ادب بنیادی طور پر مصنف کی ذات کا اظہار ہے) کے بھی خلاف ہے۔ نیز 'نئی تنقید' (New criticism) یا ہیئتی تنقید کے اس موقف کے بھی خلاف ہے کہ فن پارہ خود مکتفی ملفوظی نظام رکھتا ہے اور فن پارے کی بحث فقط چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔

ہیئتی تنقید میں بالعموم معنی اور مواد سے کم سروکار رکھا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید چونکہ متن سے باہر دنیا سے کم تعلق رکھتی ہے، وہ متن سے باہر ثقافتی دنیا اور ادبی نظام سے باہر ثقافتی نظام کو بھی خاطر میں نہیں لاتی۔ اگرچہ ساختیاتی رویے میں متن اور متن کے نظام کی ہیئت ضرور زیرِ بحث لائی جاتی ہے، لیکن ساختیاتی فکر اس رویے کی مخالف ہے کہ متن کے خصائص مقید اور خود کفیل ہیں، بلکہ اس کا اصرار ہے کہ متن نہ صرف بطور ایک نظام کارگر ہوتا ہے بلکہ ادبی نظام وسیع تر ثقافتی نظام کے اندر تفاعل رکھتا ہے۔ گویا بخلاف 'نئی تنقید' کے ساختیات ہیئت میں مقید نہیں، اور وسیع تر معنیاتی نظام کا تصور رکھتی ہے۔

ادبی نقاد کے مجہول کردار کو رد کرنے اور اس کے تفاعل پر اصرار کرنے کی

بہترین مثال رولاں بارتھ کی تصنیف S/Z ہے۔ بارتھ نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب وہ ہے جو وہ واقعی ہے، یعنی معنی پیدا کرنے کا وہ نظام جو متن اور قرأت کے عمل درعمل سے وجود میں آتا ہے، اور جس کا منصب ہرگز ہرگز پہلے سے طے شدہ معنی (Pre ordained content) کو قاری تک پہنچانا نہیں ہے۔

ساختیات نہ صرف نئی تنقید کو، بلکہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، تنقید کے ان تمام سابقہ نظریوں کو رد کرتی ہے جو 'معنی محض' یا 'ہیئت محض' سے بحث کرتے ہیں، یا مصنف کی ذات پر زور دیتے ہیں، یا جو 'موضوعیت' کا شکار ہیں، یا جو فن پارے کو وحدانی اور مستقل معنی پہنانے پر اصرار کرتے ہیں۔ ساختیاتی شعریات کی جستجو کے مبلغ جوناتھن کلر کا کہنا ہے:

'A poetics which strives to define the conditions of meaning. Granting new attention to the activity of reading, it would attempt to specify how we go about making sense of texts, what are the interpretive operations on which literature itself, as an institution, is based'. (P.VII)

ساختیاتی ماہرین کی بڑی تعداد نے ادبی فن پاروں کا مطالعہ اس طرح کیا ہے کہ ان اصولوں اور ضوابط، یا آنکھوں سے اوجھل ان رشتوں اور روابط کا پتہ چلایا جاسکے جو مل کر ادبی روایت کے تجریدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں، اور جن کی وجہ سے کوئی بھی فن پارہ بامعنی بنتا ہے۔ گویا ساختیاتی سرگرمی کا مقصود و منتہا نظروں سے اوجھل اس گرامر کو یا ادب کے ان پوشیدہ اصولوں کو دریافت کرنا تھا جن کی بدولت ادب بطور ادب کے متشکل ہوتا ہے۔ جوناتھن کلر کے الفاظ میں ساختیات کی سعی و جستجو اس سمت میں تھی کہ ادب کی ایسی Langue یعنی شعریات مرتب کی جائے جس کا رشتہ انفرادی فن پاروں سے اس طرح کا ہو جیسا Langue کا Parole سے ہوتا ہے۔ ساختیاتی تنقید اس رویے کی موید رہی ہے کہ ادب کا مطالعہ اصناف کی کلی شعریات کے حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ نارتھروپ فرائی کی کتاب:

Anatomy of Criticism (1957)

اس نوع کی اولین کوشش ہے۔

الغرض ساختیاتی تنقید ادبی متن اور ادبی قرأت کی ایسی شعریات وضع کرنا چاہتی تھی جو اُن اصولوں اور قاعدوں کو تجریدی طور پر منضبط کر سکے، جن کی رو سے ادب کی مختلف شکلیں شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ وجود میں آتی ہیں اور متعلقہ کلچر سے وابستہ لوگ ان کو پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جونتھن کلر نے اپنی کتاب :

Structuralist Poetics (1975)

میں اس مسئلے سے مدلّل بحث کی ہے کہ ساختیاتی شعریات اس نظام کے تعین سے عبارت ہے جس کی مدد سے ہم ادبی متن اور قرأت یعنی تفہیم کے عمل کو سمجھ سکیں اور ادبی متن کو اس طرح پڑھ سکیں کہ یہ معلوم ہو سکے کہ لفظ کے ذریعے یہ جہان کس طرح جہانِ معنی بنتا ہے، یعنی معنی سازی کے اس بنیادی ذہنی عمل کو سمجھ سکیں جو انسان کی بطور انسان سب سے بڑی پہچان ہے۔ یہ جستجو آسان نہیں تھی۔ اس کے بہتر نتائج بہر حال وہیں سامنے آئے ہیں جہاں ادبی تنقید اور لسانیاتی فکر میں گہرا تال میل پیدا ہو سکا ہے۔ اس بارے میں رومن جیکب سن کے اس بیان کو نشانِ راہ سمجھنا چاہیے :

'If there are some critics who still doubt the competence of linguistics to embrace the field of poetics, I privately believe that the poetic incompetence of some bigoted linguists has been mistaken for an inadequacy of the linguistic science itself. All of us here, however, definitely realise that a linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconversant with linguistic methods are equally flagrant anachronism.' ("Linguistics and poetics", in sebeok, Ed., Style in Language (Cambriege, Mass., 1960, p.377).

پس ساختیاتی فکر

ساختیاتی فکر کی خاص پہچان یہ ہے کہ زبان کا مسئلہ فکرِ انسانی کا خاص مسئلہ ہے، یا زبان کا نظریاتی مسئلہ دوسرے تمام مسائل پر فوقیت رکھتا ہے۔ ساختیات کی رو سے زبان کوئی سادہ شفاف میڈیم نہیں ہے جیسا کہ وہ بالعموم سمجھی جاتی ہے، بلکہ یہ بجائے خود تصور ہے، یعنی یہ ایسا شیشہ نہیں جس کے آرپار ہم حقیقت کو دیکھتے ہوں، بلکہ ایسا آئینہ ہے جس کے اندر ہم حقیقت کو نہیں بلکہ حقیقت کے تصور کو دیکھتے ہیں۔ زبان تمام ساختیاتی مفکرین کے یہاں مرکزی نقطہ ہے۔ مثال کے طور پر بقول لاکاں زبان کی علامتیت کے سماجی نظام social order of the symbolic میں شریک ہونے کا مطلب ہے انسان کا اپنی انفرادیت سے ہاتھ اٹھانا۔ ساختیات کی دلچسپی چونکہ زبان کی علامتیت میں ہے، افراد کی حیثیت اپنے آپ محض واقعات events کی ہوجاتی ہے، یعنی 'لانگ' کے 'پارول' کی۔ نتیجتاً ساختیاتی فکر انفرادیت پسندی individualism اور ہیومنزم کے خلاف ...تی ہے کیونکہ زبان کے عمل میں انسان کی ارادیت یا ماورائیت کو مطلق دخل نہیں ہے۔ موضوع اس میں خود بخود غائب ہوجاتا ہے۔ یوں ہیگلین لازمیت کا رد بھی لازم آتا ہے، اور فرد 'موضوعیت' سے مبرا ایک غیر ... ہو ... پاتا ہے۔

ساختیات تمام بورژوا فلسفوں کے خلاف بھی اسی لیے ہے کہ ... سب انفرادیت پسندی سے عبارت ہیں جنھوں نے ایک خود غرض، لالچی اور بددیانت طبقے کے اقتدار کو مضبوط کیا ہے۔ ساختیاتی مفکرین میں لاکاں ہوں، بارتھ ہوں، فوکو یا دریدا ان سب کی فکر میں شدید بورژوا مخالف رویہ اسی بنیاد پر ملتا ہے۔ ... کبھی یہ رویہ سوشلسٹ رنگ بھی اختیار کرلیتا ہے۔ لاکاں نے ایغو کی خود ...ت ... کو تہس نہس کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کا کہنا ہے کہ انسانی سائیکی کے بارے میں فرائیڈ کی دریافتیں اس قدر صدمہ آشنا تھیں کہ بعد میں ان کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں اِڈ یعنی لاشعور کی ہیجانی خواہشات

جو ایغو کو اقتدار اور استقلال سے محروم کرنے کے درپے رہتی ہیں، خاص توجہ کرتا ہے، اور اس کے فلسفے کی رو سے ایغو زبان کے علامتی نظام میں قائم ہے۔ یہ ایک فرضی تشکیل (Construct) ہے جو عکسی منزل پر پیدا ہوتا ہے اور فرد یہ سمجھنے لگتا ہے کہ وہ کسی مستقل یا محکم تشخص کی اساس رکھتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔

یوں موضوعِ انسانی کے تشکیل محض ثابت ہونے سے معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد خود بخود متزلزل ہو گئی، کیونکہ اگر ذات محکم تشخص سے عاری ہے اور نوعیت کے اعتبار سے مستقل اور مائل بہ تغیر ہے تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ یا حَکَم کیسے ہو سکتی ہے؟ ساختیات سے پس ساختیات کے انحراف میں موضوعِ انسانی کی بے دخلی اور معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد کا انہدام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ویسے ساری گنجائشیں سوسیئر کے خیالات میں تھیں۔ پس ساختیات میں سارے تصورات ساختیات کے ہیں سوائے ایک بنیادی نکتے کے اور اس انحراف سے بعد میں بہت سی ترجیحات اور توقعات بدل گئیں۔ اوپر اشارہ کیا گیا کہ سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں 'نشان' مجموعہ ہے سگنیفائر اور سگنیفائڈ کا، اور یہ دونوں مل کر بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔ پس ساختیات میں وحدت کا یہ ٹانکا کھول دیا گیا اور معنی کے وحدانی اور معین ہونے کی رہی سہی اساس بھی معدوم ہو گئی۔ یوں تو لاکاں، بارتھ، آلتھیوسے، فوکو سب کی فکر سے معنی کی وحدت کا رد لازم آتا ہے، لیکن وہ شخص جس نے اسے دلیل کی پوری طاقت سے ثابت کیا اور معنی کی تفریقیت کو نظریاتی طور پر قائم کیا اور اس پر اپنے اصولِ قرأت (Deconstruction) یعنی 'ردِ تشکیل' کی بنیاد رکھی، وہ ژاک دریدا ہے۔ اس کے بعد پس ساختیات میں معنی کی وحدت کے بجائے معنی کی تفریقیت کی راہ ہمیشہ کے لیے کھل گئی۔ اگرچہ باقی تصورات وہی رہے لیکن سمت بدل گئی۔ معنی کی وحدت کے تصور کی بدولت ساختیات ایک سائنسی پروجیکٹ تھا۔ اس کی تمام تر توقعات سائنسی تھیں۔ معنی کی وحدت کے چیلنج ہونے سے سائنسی توقعات بھی چیلنج ہو گئیں۔ واضح رہے کہ پس ساختیات کا جھکاؤ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کی طرف ہے جو وحدانی نظم و ضبط کے خلاف پڑتے ہیں لیکن پس ساختیاتی فکر میں گریز کے مقامات کو سمجھنے اور مضمرات کو جاننے کے لیے ساختیاتی بنیادوں کا جاننا بہت ضروری ہے۔ ان بنیادوں کو نظر میں رکھنے کے بعد ہی پس ساختیات اور ردِ تشکیل کی افہام و تفہیم ممکن ہے۔

قمر رئیس

پروفیسر قمر رئیس کا نام مصاحب علی خان ہے، وہ ۱۲ر جولائی ۱۹۳۲ء کو شاہجہاں پور (یو۔ پی) میں پیدا ہوئے ان کے والد عبدالعلی خان شاہجہاں پور کی بار ایسوسی ایشن کے صدر تھے، قمر رئیس کی ابتدائی تعلیم شاہجہاں پور میں ہوئی۔ ۱۹۵۶ء میں انھوں نے بی۔ اے ایل ایل بی لکھنؤ یونی ورسٹی سے کیا، اور ایم۔ اے اردو ناگپور یونی ورسٹی سے کیا، ۱۹۵۹ء میں علی گڑھ یونی ورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی، اسی سال دہلی یونی ورسٹی کے ایوننگ کالج میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ بعد میں دہلی یونی ورسٹی میں ریڈر بن گئے، ۱۹۸۲ء میں بطور پروفیسر ترقی ہوئی۔ ۱۹۶۲ء سے ۱۹۶۶ء تک اور ۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۲ء تک تاشقند یونی ورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے، قمر رئیس ایک سال کے لیے یو جی سی کے نیشنل لیکچرر مقرر ہوئے، وہ نصابی کتب کی کمیٹی (وزارت تعلیم) میرا اکادمی، انجمن ترقی اردو، اقبال ادبی مرکز کے رکن رہے ہیں، وہ تحقیقی و اشاعتی کمیٹی اردو اکادمی دہلی، گورننگ باڈی سنٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لنگویجز، نیشنل کمیشن این۔ سی۔ ای۔ آر۔ ٹی کے چیرمین رہے ہیں، ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۲ء تک یونی ورسٹی ٹیچرز ایسوسی ایشن کے جنرل سکریٹری رہے۔

قمر رئیس علی گڑھ میگزین، جامعہ اردو کے رسالے 'ادیب' کے علاوہ 'عصری آگہی' کے مدیر ہیں۔ انھیں یو۔ پی اردو اکادمی، میرا اکادمی، بہار اکادمی اور عالمی ادب کانفرنس نے انعامات دیے ہیں۔

قمر رئیس معروف ترقی پسند نقاد ہیں، وہ شاعر اور صحافی بھی ہیں۔

تصانیف و تالیفات :

(۱) پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ۱۹۵۹ء (۲) مضامین پریم چند ۱۹۶۰ء (۳) اردو ڈراما ۱۹۶۲ء (۴) پریم چند شخصیت اور کارنامے (۵) تلاش و توازن ۱۹۶۸ء (۶) ترجمہ کا فن اور روایت ۱۹۷۴ء (۷) تنقیدی تناظر ۱۹۷۷ء (۸) ہندوستانی ادب پر اکتوبر انقلاب کے اثرات (انگریزی) ۱۹۷۷ء (۹) پریم چند. فکر و فن (۱۰) رتن ناتھ سرشار کا تنقیدی مطالعہ (۱۱) شعرائے ازبکستان ۔

قمر رئیس

مارکسی تنقید

میں اجازت چاہوں گا کہ اپنی بات ایک ذاتی حوالے سے کروں۔ گزشتہ تیس سال سے میں جو اچھی بُری تنقید لکھ رہا ہوں، اس کے بارے میں میرے لیے وثوق سے کہنا مشکل ہے کہ وہ کس حد تک مارکسی ہے اور کس حد تک غیر مارکسی۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ میں مارکسی تنقید کے طریق کار کو عصر حاضر کے دوسرے تنقیدی رویّوں یا نظریوں کے مقابلے میں زیادہ محیط، کارگر، نتیجہ خیز اور علمی یا معروضی سمجھتا ہوں۔ اس لیے مارکسی تنقید کے تعلق سے میری تنقید میں پاسداری نہ سہی، پسندیدگی کا رویّہ ضرور ملے گا۔ دوسرے یہ کہ میرا کچھ تعلق ترقی پسند ادبی تحریک سے رہا ہے۔ میں نے کوشش کی ہے کہ مارکسی تنقید کو ترقی پسند تحریک اور اس کے نظریاتی مسائل سے جوڑ کر خلطِ مبحث نہ ہونے دوں۔ اس لیے کہ ترقی پسندی ایک منظم اور شعوری تحریک کی صورت میں اشتراکی ملکوں سے باہر صرف برصغیر کے ادب میں ہی نشوونما پا سکی ہے جب کہ مارکسی تنقید عالمی ادب کا ایک رجحان رہا ہے اور دُنیا کی اہم زبانوں میں مارکسی تنقید کے نمونے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

اگرچہ مارکس اور اینگلز نے بھی ادب اور بعض ادبی تصانیف کے بارے میں اظہارِ خیال کیا تھا لیکن شاید انھیں گمان بھی نہ ہوگا کہ یورپ اور ایشیا کی بعض ترقی یافتہ زبانوں میں ادبی تنقید کا ایک ایسا رُجحان فروغ پائے گا جسے مارکسی تنقید کا نام دیا جائے گا۔ مارکس بنیادی طور پر ایک سماجی مفکر اور ماہر اقتصادیات تھا، تاریخ اور فلسفہ پر بھی اس کی گہری نظر تھی۔ اس لیے جو انقلاب آفریں تصوّرات اس نے

دیے ہیں ان کا زیادہ گہرا اثر سماجی علوم اور خود انسانی سماج کی تشکیلِ جدید پر پڑا ہے کیونکہ اس کی فکر کا مقصود ہی سماج میں بنیادی تبدیلیاں لانا تھا۔ دوسری طرف یہ بھی سچ ہے کہ تاریخی مادیت اور طبقاتی کشمکش کے مارکسی نظریات نے معاشرے اور تہذیب کے ہر مظہر کے علمی مطالعے کا طریقِ کار متعین کیا ہے اس میں یقیناً آرٹ اور ادب بھی شامل ہیں۔ مارکسی نقادوں نے اکثر اسی حوالے سے نظری اور عملی طور پر ادب کا مطالعہ کیا ہے۔ اگرچہ اس حقیقت کو ماننے میں اب تامل نہیں ہونا چاہیے کہ مارکسزم نے جہاں ادبی تنقید کو ایک نیا تناظر اور نئی جہت دی وہاں اس کے طریقِ کار کو برتنے میں ادعائی اور میکانکی انداز بھی نمایاں رہا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ابتدا میں بلیخانوف، چیرنی شیوسکی، گورکی، یہاں تک کہ ٹراٹسکی اور لینن جیسے مفکروں اور ادیبوں نے ادب پر مارکسی تصورات کے اطلاق میں ضبط و توازن کے ساتھ علمی انداز اختیار کرنے کی کوشش کی اور جو نتائج اخذ کیے وہ گہری معنویت کے حامل ہیں لیکن اس صدی کے چوتھے اور پانچویں دہے میں بعض سیاسی ضرورتوں اور وقتی عوامل کے زیرِ اثر مارکسی تنقیدی رویّے میں انتہا پسندی اور میکانکیت کا عنصر بڑھتا گیا۔ پیخانوف نے اپنی تحریروں میں فن و ادب کے تخلیقی سرچشموں اور جمالیاتی قدروں کے مطالعے کا جو معروضی لیکن محنت طلب طریقِ کار بتایا تھا اور جو مارکسی تنقید کی بنیاد بنا تھا اسے جلد ہی نظر انداز کر دیا گیا۔ گیورگی لوکاچ نے ماسکو کے زمانۂ قیام میں لکھی ہوئی اپنی بہت سی تحریروں کو یہ کہہ کر رد کر دیا کہ وہ سیاسی پالیسی کے دباؤ کے زیرِ اثر لکھی گئی تھیں۔ اس دور کی ادعائیت کے اثرات کرسٹوفر کاڈویل اور رالف فاکس کی تحریروں میں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ خاص طور سے سوشلسٹ ریلزم کے تصور نے جسے بعض سوویت نظریہ سازوں نے بڑی شد و مد سے پیش کیا مارکسی تنقید کو ایک دشوار اور پیچیدہ صورتِ حال سے دوچار کر دیا۔

اب سے ٹھیک پچاس سال قبل اردو میں مارکسی تنقید کے جو نمونے سامنے آئے ان میں بھی شدّت پسندی کا یہ انداز غالب تھا۔ اس نے لوگوں کو اسی طرح چونکایا جس طرح کوئی بھی نیا تنقیدی مسلک ابتدا میں اپنی اجنبیت، شدّت اور

بت شکنی سے چونکایا۔ اس کی یہ ابتدائی جارحیت شاید اس کی اہمیت اور معنویت کو جتانے اور منوانے کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ اعتدال اور علمی معروضیت کے عناصر اس میں بعد میں ہی داخل ہوتے ہیں۔

اردو میں اختر حسین رائے پوری کا مضمون "ادب اور زندگی" اس طرز تنقید کا نقش اوّل تھا۔ انھوں نے بعض مارکسی دانشوروں کے حوالے سے جہاں مضمون میں ادب کے سماجی اور طبقاتی عوامل کی وضاحت کی ہے اور ادیب کی سماجی ذمہ داری پر زور دیا ہے اس میں بنیادی طور پر کوئی غلط بات نہیں ہے لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں "تمام ہندوستانی شعرا زندگی سے کتنے بے خبر اور بے پروا تھے ان کے جذبات کتنے اوچھے اور احساسات کتنے بے حقیقت تھے[۱۵]"۔ جب وہ ٹیگور کو فراری اور اقبال کو فاشسٹ قرار دیتے ہیں تو ان کی انتہا پسندانہ جذباتیت سامنے آجاتی ہے۔ یہ ماضی کے ادب کے تعلق سے مارکسی فکر کی غلط تعبیر تھی۔ اس کے بعد ہی مجنوں گورکھپوری نے "ادب اور زندگی" کے عنوان سے جو مضمون لکھا اور ان کی جو دوسری تحریریں سامنے آئیں ان میں نسبتاً ایک متوازن طریق فکر جھلکتا ہے اور وہ ماضی کے ادبی سرمایے کے مطالعے میں مارکسی نقطۂ نگاہ کے زیادہ تخلیقی اور معروضی استعمال پر زور دیتے ہیں۔ وہ یہ کہہ کر اختر حسین رائے پوری کے موقف کی تردید کرتے ہیں کہ "ماضی کی اہمیت سے انکار کرنا اس بات کی کھلی ہوئی دلیل ہے کہ تاریخ کا مطالعہ نہیں کیا گیا۔ ماضی کی کوتاہیوں میں اس طرح کھو کے رہ جانا کہ زندگی کی تعمیر و توسیع میں اس نے جس قدر حصہ لیا ہے اس سے بھی انکار کردیا جائے تنگ نظری اور کم ظرفی کی علامت ہے[۱۶]"۔

الغرض ۱۹۵۰ء تک اردو میں معتدل اور انتہا پسندانہ — دونوں تنقیدی رویّے ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ سجّاد ظہیر، ڈاکٹر عبد العلیم، سیّد سبطِ حسن، سیّد احتشام حسین، ممتاز حسین، علی سردار جعفری اور کچھ بعد میں ڈاکٹر ظ۔ انصاری، ڈاکٹر محمد حسن اور سیّد عقیل رضوی

---

۱۵ ادب اور انقلاب، ص ۳۶

۱۶ ادب اور زندگی، ص ۹۲۔

اس صف میں شامل ہو گئے۔ ایک طرح سے یہ زمانہ اُردو میں مارکسی تنقید کا تشکیلی دَور کہا جائے گا۔ اس میں جذباتیت اور غلط اندیشیاں بھی ہیں اور وسیع مطالعہ اور غور و خوض کے نتیجے میں پیدا ہونے والی علمی بصیرت بھی، سیاسی مصلحتوں کا سطحی استنباط بھی اور گہرا سائنسی استدلال بھی۔ جب کچھ نوجوان عشقیہ مثنویوں اور غزل کی شاعری کو جاگیردارانہ تمدّن کی یادگار اور فراریت کی پناہ گاہ کہتے ہیں تو سجّاد ظہیر "ایک غلط رجحان" یا "غزل" جیسے مضمون لکھ کر ان کی تنبیہ کرتے ہیں۔

یورپ کی طرح ہمارے یہاں بھی ادیبوں کا ایک ایسا حلقہ پیدا ہو گیا تھا جس نے اگرچہ مارکسی فلسفے کو پوری طرح نہیں اپنایا تھا لیکن جو شعر و ادب اور اس کے مسائل کی تفہیم و تعبیر میں مارکسی طریق کار سے فائدہ اٹھانے میں تامّل نہ کرتا تھا۔ ان ادیبوں میں آل احمد سرور، احمد علی، عزیز احمد، اعجاز حسین، عبادت بریلوی اور وقار عظیم کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی سب نہیں تو بے شمار تنقیدی تحریروں میں ادب کے تاریخی تناظر، طبقاتی کردار اور سماجی معنویت پر زور دیا گیا ہے۔

اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، چند باتوں کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اُردو میں مارکسی تنقید، ترقی پسند تنقید اور سماجیاتی تنقید تین اصطلاحیں رائج رہی ہیں اور اکثر تینوں ہم معنی سمجھی جاتی ہیں۔ کم از کم ڈاکٹر تنویرہ خانم کی کتاب "ترقی پسند تنقید" سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے۔ حالانکہ ترقی پسند ادب کی رعایت سے "ترقی پسند تنقید" اردو کی اپنی ایجاد ہے اور اسے بین الاقوامی اصطلاح کی سند حاصل نہیں اس کے اسباب بھی موجود ہیں کہ مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق کیا جائے۔ اس لیے کہ مذکورہ نقادوں کے علاوہ اختر انصاری، ڈاکٹر سلامت اللہ خاں اور سیّد مجتبیٰ حسین سے لے کر وحید اختر، ڈاکٹر فضل امام، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر تبسم کشمیری، آغا سہیل اور فضیل جعفری تک ایسے ناقدین کی ایک بڑی تعداد ہے جو اپنے آپ کو مارکسی نہیں کہلاتے لیکن جو ایک طرف مارکسزم تو دوسری طرف ترقی پسند نظریۂ فن، اس کے ادب اور اقدار سے متاثر رہے ہیں اور جو دوسرے تصورات کو رد کرتے ہوئے ادب کے سماجی منصب اور غایتی کردار کو اپنے اصولِ تنقید میں ترجیحی اہمیت دیتے آئے ہیں۔ اگر ان کی تنقید کو کسی اصطلاح کے حوالے

سے پہچاننا ضروری ہو تو اسے "ترقی پسند تنقید" ہی کہنا مناسب ہوگا لیکن ظاہر ہے کہ اس میں بحث کی بڑی گنجائش ہے۔ اس لیے کہ مذکورہ ناقدین میں جنھوں نے ادبی تنقید کو ایک سنجیدہ علمی ڈسپلن کے طور پر برتا ہے انھوں نے ادب اور زندگی کے تفاعل کو ایک نہیں انیک فکری زاویوں سے پرکھا اور اپنے مخصوص اوزاروں سے جانچا ہے۔

جہاں تک سماجیاتی طرز تنقید کا تعلق ہے سب جانتے ہیں کہ اس کی بنیاد مارکس سے بھی پہلے جرمن عالم Herder (۱۷۴۴ء تا ۱۸۰۳ء) اور مارکس کے معاصرین میں سینٹ بیو (۱۸۰۴ء۔ ۱۸۶۹ء) اور ادالف تین (۱۸۲۸ء۔ ۱۸۹۳ء) نے رکھی اور اسے سائنسی تجزیے کے قریب لانے کی کوشش کی۔ ہرڈر نے ادب کی تاریخیت historicity پر زور دیا جبکہ سینٹ بیو اور تین نے ادیب کی نسلی اور ماحولی خصوصیات کو نمایاں اہمیت دی۔ بعد میں کارلائل اور رسکن نے بھی اپنے انداز سے اس مسلک کو فروغ دینے کی کوشش کی اور اس میں بھی شبہ نہیں کہ بعد کے زمانے میں مارکسی نقادوں نے اس طریق کار سے فائدہ اٹھایا لیکن اس کا زیادہ نتیجہ خیز استعمال تنقید کے بجائے ادبی تاریخ کے ذیل میں ہوا۔ مارکسزم نے اپنے متحرک جدلیاتی فلسفے سے اس طریق کار میں زیادہ وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے ایک مقالے 'ادبی سماجیات' میں مارکسی تنقید کی اصطلاح استعمال نہیں کی لیکن بتایا ہے کہ مارکسی افکار کے اثر سے سماجیاتی تنقید میں کیسی تہ داریاں پیدا ہوگئیں۔ David Daiches مارکسی تنقید کو بھی سماجیاتی تنقید کے حساب میں رکھتا ہے اور مارکسی تنقید کے مقابلے میں سماجیاتی تنقید کو زیادہ ہمہ گیر اور موثر سمجھتا ہے۔ جس میں یقیناً اس کی عصبیت کا دخل ہے۔

سوال یہ ہے کہ مارکسی تنقید کی اپنی شناخت کیا ہے۔ اردو ادب کی قدرشناسی میں اس کا کیا رول رہا ہے۔ اس کی کمزوریاں اور حدبندیاں کیا ہیں اور آج کے ادبی تناظر میں وہ کیا دے سکتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سوالات تفصیل طلب ہیں۔ یہاں صرف چند پہلوؤں کو لے کر ہی بات کی جا سکے گی۔

اس سلسلے میں سب سے اہم بات تو یہ ہے کہ مارکسی تنقید اصولوں یا عقائد

کا کوئی ایسا مجموعہ یا نظریہ ہرگز نہیں ہے جس کا اطلاق میکانکی ڈھنگ سے ہر فنی تخلیق یا ہر دور کے ادب پر ہو سکے۔ اس کے برعکس یہ ایک ایسا متحرک اور لچکدار طریق کار Method ہے جو کسی بھی زبان اور کسی بھی عہد کے ادب کے مطالعے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔

عام سماجیاتی تنقید ادب کو محض ایک سماجی دستاویز کا درجہ دیتی ہے یا زیادہ سے زیادہ اس میں تاریخی حقائق اور مصنف کے سوانحی وقائع کا مطالعہ کرتی ہے۔ وہ ادب کے فنی کوائف اور جمالیاتی اثرات کو نظر انداز کر دیتی ہے لیکن مارکسی تنقید ادب کو محض سماجی دستاویز کی حیثیت سے نہیں جانچتی۔ مارکس اور اینگلز دونوں نے حقیقت کے ادراک اور اس کے تخلیقی اظہار میں فنکار کی تہ دار شخصیت اور اس کی دوسری صلاحیتوں کی کارفرمائی کا اعتراف کیا ہے۔ فنکارانہ یا تخلیقی عمل کو وہ ایک وحدت تصور کرتے ہیں اور اسے تخیل یا جذبہ وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کرتے۔ Avnerzis نے اپنی کتاب Foundations of marxist aesthetics میں لکھا ہے:

> marxism never presented artistic cognition and arts active involvement in life as opposites : on the contrary the substantiation of their indivisible unity is one of the vital tenets of marxist leninist aesthetics
>
> p.53

مارکسی تنقید کا ایک امتیازی پہلو یہ بھی ہے کہ وہ کسی بھی عہد کی سماجی اور تہذیبی زندگی کی طبقاتی بنیاد اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل اور
سے صرفِ نظر نہیں کرتی۔ مارکس نے انسانی سماج کو ایک ارتقا پذیر نامیاتی سماج کہا ہے۔ یہی نامیاتی روح اس کو منعکس کرنے والے ادب میں بھی ہوتی ہے۔ ادب میں زندگی کی یہ ترجمانی کیونکہ ایک خود آگاہ اور حساس انسانی وجود کے واسطے سے ہوتی ہے اس لیے ہر فنی تخلیق وحدت کے علاوہ اپنا ایک آزاد اور منفرد وجود بھی رکھتی ہے۔

اصغر علی انجینیئر نے اپنی کتاب "مارکسی جمالیات" میں عمرانیات کے دوسرے نظریوں سے مارکسی عمرانیات کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے :

"مارکسی عمرانیات کی بنیاد اس کے برخلاف انقلابی اور جدلیاتی فکر پر ہے، مارکسی عمرانیات جو موجود ہے، اس کا تجزیہ ہی نہیں کرتی بلکہ سماجی ارتقا کے کلیہ کی کھوج لگا کر "جو تھا اور جو ہوگا" کی نشان دہی بھی کرتی ہے ... سماجی ارتقا کا کلیہ وہ پیداوار کی قوتوں میں تلاش کرتی ہے۔ پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں میں ایک جدلیاتی رشتہ ہے۔ ان قوتوں اور رشتوں میں تبدیلی کے ساتھ ہمارے سماجی اداروں، فلسفیانہ اور قانونی تصورات اور سماجی رسموں میں بھی تبدیلی آتی ہے۔"

یہ اقتباس میں نے اس لیے دیا کہ بعض مارکسی نقادوں نے معاشرے کی اقتصادی بنیاد اور اس کے بالائی ڈھانچے کے باہمی رشتوں کو نہایت میکانکی اور سطحی نظر سے دیکھا اور پیش کیا ہے جو ایک گمراہ کن طریقِ کار ہے۔ یہ رشتے نہ صرف پیچیدہ اور اضافی ہوتے ہیں بلکہ کبھی کبھی پُر اسرار صورت اختیار کر لیتے ہیں جن کا احساس و ادراک شعر و ادب کے میڈیم میں آسانی سے نہیں ہوتا۔ مجنوں گورکھپوری نے اپنے مضمون "ادب کی جدلیاتی ماہیت" میں بھی اعتراف کیا ہے :

"خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فنکاری اجتماعی ارتقا کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کر سکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند و برتر ہو۔ دنیا کے ادبیات اور فنونِ لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک دور اور ایک ماحول کی حقیقتوں کو اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سرِ نو پیدا کرتے ہیں۔"

(فن اور تنقید، ص ۱۶۷)

مارکس نے اس سلسلے میں قدیم یونانی ادب کے حوالے سے سماجی ارتقا کے زمانۂ طفولیت اور نارمل بچوں کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ عقلی طور پر زیادہ تسلی بخش نہیں لیکن اس نے قدیم یونانی ادب میں انسانی جذبات کی کش مکش اور انسانی

عظمت کے جس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بے شک ہر بڑے ادیب کی شناخت کا ایک حصّہ ہوتا ہے۔ اس طرح بڑا ادب ہنگامی اور مقامی بھی ہوتا ہے اور زمان و مکان کی حدود سے ماورا بھی۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارکسی تنقید کا ایک پہلو ادبی تخلیقات کے فکری یا نظریاتی رجحان کا سراغ لگانا ہے۔ مارکسی نقاد بتاتا ہے کہ انسانی معاشرے اور تہذیب کی فلاح اور ترقی کے لیے یا سماج کو بدلنے کے لیے کون سے افکار اہمیت رکھتے ہیں اور کون سے خیالات ایسے ہیں جو رجعت پسندانہ ہیں یا سماج کو بصورت موجودہ قائم رکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔ دراصل مارکسی تنقید کا یہی وہ میدان ہے جہاں بعض نقّادوں نے ادعائی اور یک رُخے فیصلے صادر کیے ہیں (یہ الگ بات ہے کہ ایسی مثالیں ہر مکتبِ تنقید میں ملتی ہیں) اردو اور ہندی میں اس کی سب سے نمایاں مثال ہنس راج رہبر کی تنقید ہے۔ اگرچہ ابتدائی دور کی چند دوسری مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں۔ علی سردار جعفری نے اگر ابتدا میں منٹو، اقبال یا قدیم ادب کے مطالعے میں کچھ متنازعہ قدری فیصلے کیے تھے تو بعد میں کبیر، میر تقی میر اور اقبال کی شاعری پر مارکسی نقطۂ نظر سے چند فکر انگیز مضامین لکھ کر انھوں نے اس کی تلافی بھی کی۔ یوں اقبال کی شاعری اور فکر میں ماورائیت اور فسطائی رجحان کی نشان دہی مجنوں گورکھپوری نے بھی کی تھی لیکن ایک مفکر شاعر کی حیثیت سے انھوں نے اقبال کی عظمت سے انکار نہیں کیا تھا۔ لینن نے ٹالسٹائے کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کی کڑی گرفت کے باوجود اس کے فن کو روسی انقلاب کا آئینہ دار قرار دیا تھا اور پشکن کی طرح اس کی تخلیقات کو بھی ذوق و شوق سے پڑھا تھا۔ رالف فاکس، لوکاچ اور آرنلڈ کیٹل نے بھی فکشن اور خاص کر یورپ کے افسانوی ادب کا مطالعہ اسی متوازن معروضی اور علمی ڈھنگ سے کیا ہے مثلاً بالزاک، ڈکنس اور ٹالسٹائی کے ناولوں اور کرداروں میں انھوں نے نہ صرف اس عہد کے بنیادی تضادات کی نشان دہی کی ہے بلکہ یہ بھی بتادیا ہے کہ یہاں حقیقت شعاری اور کردار تراشی میں فنکاری مصنف پر غالب آگئی ہے۔ شعوری طور پر ان کی ہمدردیاں اعلیٰ طبقے یا مسیحی فکر کے ساتھ سہی لیکن اپنے فن

ہیں وہ غیر شعوری طور پر مظلوم اور کچلے ہوئے طبقوں کی حمایت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

جس طرح مارکسی نقاد G.M. Mathews نے شیکسپیئر کے ڈرامے اتھیلو کا مطالعہ یورپ کی عہد وسطیٰ کی تاریخ کے تناظر میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح شیکسپیئر نے لطیف تمثیلی انداز سے اس ڈرامے میں انسانی وقار Human Dignity کے ناقابلِ تقسیم ہونے کا نظریہ پیش کیا ہے۔ اسی طرح مجنوں گورکھپوری نے نظیر اکبرآبادی، ممتاز حسین نے غالب، سردار جعفری نے کبیر، خورشید الاسلام نے مرزا رسوا اور سید احتشام حسین نے سرسید اور ان کی تحریک میں (یہ صرف چند مثالیں ہیں) وسیع تر تاریخی تناظر میں، ان ذہنی قوتوں اور جمالیاتی قدروں کی نشان دہی کی ہے جو معاشرے اور تہذیب کو آگے بڑھانے والی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بھی اپنی کتاب "عہدِ میر میں دہلی کی شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر" میں نہ صرف اس عہد کی شاعری کے فکری رویوں، تصورات اور تصوف کے بلکہ بعض فنی رجحانات مثلاً ایہام گوئی کے تاریخی اور تہذیبی اسباب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس طرح تنقید کا مارکسی طریقِ کار دوسرے تنقیدی رویوں سے مختلف ہے کہ وہ تعین اقدار میں اخلاقی حیثیت کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ یعنی کسی بھی عہد کے ادب کی تنقید میں مارکسی انسان دوستی کی قدروں کو قابلِ ترجیح سمجھتا ہے۔ مارکسی نقاد یہ یقین رکھتا ہے کہ ہر ادیب کی تخلیقات میں نظریہ اور فلسفہ نہ سہی، اپنے عہد کی حقیقتوں کے بارے میں فہم و فکر کا ایک میلان ضرور ہوتا ہے۔ اس کی کچھ ترجیحات ہوتی ہیں۔ مشہور مارکسی نقاد Earnest fischer نے جو روسی عالموں کا معتوب رہا ہے اپنی کتاب The necessity of art میں ادب میں نظریہ ideology کی اہمیت اور ضرورت سے انکار کیا ہے۔ وہ ہر سماج کے ادب میں تین اجزا کو لازماً شامل سمجھتا ہے۔

۱۔ سماجی رشتوں میں چھائی ہوئی بے گانگی alienation کو دکھانا۔

۲۔ انسانی زندگی کی حقیقی صورتِ حال سے آنکھیں چار کرنا۔

۳۔ سماجی رشتوں کو Humanise کرنا۔

وہ کہتا ہے کہ سوشلسٹ سماج میں بھی ادیب کا یہ منصب قائم رہتا ہے۔ فشر کے اس موقف میں سچائی کے عنصر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس کے بعض نکتے بحث طلب ضرور ہیں۔

مارکسی تنقید کا ایک مسئلہ موضوع اور ہیئت کے باہمی رشتے کا رہا ہے اور یہ اعتراض بھی اکثر شد و مد سے کیا گیا ہے کہ مارکسی نقادوں نے موضوع اور سماجی فکر کے مقابلے میں تکنیک اور ہیئت کی نازک دلآویزیوں کو نظرانداز کیا ہے۔ یہ مسئلہ خاصہ بحث طلب ہے اور اس کا احاطہ اس مضمون میں ممکن نہیں۔

ہر چند کہ مارکسی تنقید الفاظ شماری، اصوات شماری یا چند علامتوں اور اساطیر کی نشان دہی کو ادبی تنقید میں کوئی معقول اور نتیجہ خیز عمل نہیں سمجھتی۔ پھر بھی اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارکسی نقادوں نے تخلیقی اظہار کی باریکیوں، لفظی پیکروں اور امیجری کی تہہ داریوں کے سنجیدہ مطالعے کی طرف توجہ نہیں دی یا کم دی ہے۔ خاص طور سے شاعری کے میدان میں۔ اسی طرح شعری تخلیقات کے متنی اور فنی تجزیے میں بھی مارکسی تنقید کی پیش رفت نسبتاً سست رہی ہے لیکن اس کے برعکس افسانوی ادب کے مطالعے میں مارکسی نقادوں نے امتیازی کامیابیاں حاصل کی ہیں جس کی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

مارکسی تنقید کی ایک کمزوری بعض سماجی، معاشی اور فلسفیانہ اصطلاحوں کی تکرار ہے جن میں سے اکثر نے کلیشے کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور وہ ابلاغ سے تقریباً عاری ہو گئی ہیں۔ اس لیے نئے تنقیدی اظہارات کی اختراع ضروری ہو گئی ہے۔

آج کی برق رفتار مادی تبدیلیوں نے فکر و احساس اور فن کے تناظرات بھی بدل دیے ہیں۔ نتیجے میں لازمی طور پر شعر و ادب کی لفظیات، اظہارات، تمثیلات اور اسالیب میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ظاہری بات ہے کہ ہم عصر زندگی اور ادب کے مطالعے کے لیے مارکسی تنقید کا پرانا محاورہ کافی نہیں ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ آج کی دنیا میں سماجی علوم اور خود عملی سیاست میں مارکسزم کے انقلابی نظریات کی تفسیر مختلف زاویوں سے ہو رہی ہے۔ ادب کی قدر شناسی میں بھی مارکسزم کا

اطلاق آج زیادہ کشادہ ذہنی سے کیا جارہا ہے۔ گزشتہ پندرہ سال میں تنقیدی رویوں کی تبدیلی کے عمل میں بڑی تیزی آچکی ہے۔ خود سوشلسٹ ملکوں کی ادبی تنقید میں اب نہ وہ پہلی جیسی ادعائیت ہے نہ کلیشے کا کثیر استعمال نہ ہی نظریاتی گرفت میں شدت۔ اگرچہ انھیں اس پر اب بھی اصرار ہے کہ مارکسزم کی تفسیر میں صرف ان کے خیالات کو ہی سند مانا جائے۔

گزشتہ پندرہ بیس سال کی مدت میں گرامچی، ہربرٹ، مارکیوز، ادالف سانگیز، واز کیز گیور کی لوکاچ، برطول بریخت ارنسٹ فشر اور دوسرے مارکسی نقادوں کی جو تحریریں انگریزی کے واسطے سے ہم تک پہنچی ہیں ان کے اثر سے مارکسی تنقید کے نئے رجحانات اور نئے امکانات سامنے آئے ہیں خاص طور سے واز کیز کی کتاب Art and Society اس سلسلے میں بڑی انقلاب آفریں تصنیف ثابت ہوئی۔ اس نے مارکسی دستاویزوں کے حوالے اور دلائل کے ساتھ مارکسی تنقید کے ادعائی اور میکانکی رویوں اور نتیجوں کو رد کر دیا۔ بقول ڈاکٹر عتیق اللہ اس نے فن، جمالیات، حقیقت اور نظریے پر بحث کر کے مارکسی جمالیات کو اپنی صحیح سمت دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک فن محض حقیقت کا عکس نہیں بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے جو اپنے آپ میں مکمل اور اپنے قوانین کا پابند ہوتا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں جسے زوال پسندانہ Decadent ادب کہا گیا ہے اس سے وہ خاص طور پر بحث کرتا ہے اور کافکا اور جوائس جیسے فنکاروں کو اس بنا پر رجعت پسند ماننے سے انکار کرتا ہے کہ ان کی تصانیف میں اس سماج کی گھٹن، تعفن اور اس کے انحطاطی رجحانات کا گہرا احساس ملتا ہے۔ پاکستان کے بعض ممتاز ناقدین مثلاً صفدر میر اور محمد علی صدیقی نے بھی اسی نقطۂ نگاہ سے اقبال، ن۔م۔ راشد، میراجی اور منٹو جیسے فنکاروں کا مطالعہ کیا ہے۔ محمد علی صدیقی نے جدید مغربی افکار خاص طور پر جدید لسانیات کی آگہی سے بھی بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ کروچے کی اظہاریت کے بعض تعمیری پہلو بھی ان کی تنقید میں جھلکتے ہیں۔ اس طرح مارکسی فکر کی اساس پر ایک نئی ترکیبی Integrated تنقید وجود میں آرہی ہے۔ ممتاز حسین، سید عقیل رضوی، اصغر علی انجینیر، باقر مہدی،

آغا سہیل، ش۔ اختر، شارب ردولوی، ڈاکٹر صادق، عظیم الشان صدیقی اور علی احمد فاطمی کی تحریروں میں بھی مارکسی تنقید کے طریقِ کار کو دوسرے تنقیدی رویوں کی مدد سے ایک نئی سمت دینے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے۔ عابد حسین منٹو کی تنقیدی تحریروں میں مارکسی فکر کو تخلیقی سطح پر برتا گیا ہے۔ عتیق احمد، انجم رومانی اور حنیف فوق نے قدیم اور جدید ادب کے مطالعے میں ادعائیت سے گریز کیا ہے اور تجزیاتی طریقِ کار سے وہ بڑے نتیجہ خیز حقائق تک پہنچے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن بھی مارکسی تنقید کے نئے منصب کی تلاش میں گولڈ مان کے ترکیبی نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انھیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصورِ حیات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے گولڈ مان کی تشکیلیت روسی ہیئت پرستوں سے مختلف ہے۔ بلکہ ہیئت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک موثر مفاہمہ ہے۔"

(ادبی سماجیات، ص ۱۷)

عہدِ حاضر کے ترقی یافتہ معاشرے ہوں یا ترقی پذیر ملک، آج یہ تصورات فضا میں تحلیل ہو چکے ہیں کہ ادب مقصود بالذات ہے یا اس کی غایت محض ذوقِ جمال کی تشفی ہے یا یہ کہ بدلتی ہوئی زندگی اور اس کے مسائل سے ادب بے تعلق ہوتا ہے۔ اب اس سچائی کا اعتراف عام ہو گیا ہے کہ ادب ہر عہد کی سماجی، ذہنی اور جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہوتا ہے اور یہ کہ سماج کو سمجھنے اور اسے بدلنے میں وہ اپنا منصب اسی وقت ادا کر سکتا ہے جب اس کی تخلیق اور ترسیل کا عمل فن اور جمالیات کے تمام تر تقاضوں کو پورا کر سکے۔

ادب کے بارے میں اس رویے نے جو تیسری دنیا کے ملکوں میں خاص طور پر مقبولیت حاصل کر رہا ہے۔ تنقیدی طریقِ کار میں بھی ترکیبی اور مفاہمتی انداز اختیار کرنے پر مجبور کیا ہے۔ مارکسی تنقید بھی اس عمل سے گزر رہی ہے، مارکسی تنقید کی

جن کمزوریوں پر زور دیا گیا ہے وہ اس کے طریقِ کار کی نہیں، ان ناقدین کی ہے جنھوں نے اسے خام اور میکانکی طور پر برتا۔ ان کوتاہیوں کا احساس اور اعتراف ہی ان سے نجات پانے کی ضمانت ہو سکتا ہے۔

مارکسی تنقید نے ادب کی قدر شناسی کی معروضی اور علمی بنیاد فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اسے ایک ایسے ارفع قدری نظام سے بھی وابستہ کر دیا ہے جو فی الحقیقت سماجی انصاف اور انسان دوستی کے ایک سائنسی تصوّر کا آئینہ دار ہے۔ مارکسی تنقید اپنے اس طریقِ کار کی فکری اور اخلاقی اساس پر ہی عصرِ حاضر کے تمام علوم اور دوسرے تنقیدی رویوں سے استفادہ کر سکتی ہے اور اس طرح اس کی معنویت کی نئی جہتیں روشن ہو سکتی ہیں۔

حامدی کاشمیری

پروفیسر حامدی کاشمیری ۲۹ جنوری ۱۹۳۲ء کو بہوری کدل، بازار مسجد سری نگر میں پیدا ہوئے، ان کے والد خواجہ محمد صدیق بٹ صوفی منش تھے، اور تجارت پیشہ تھے۔ گھر میں ان کے چچا خواجہ غلام نبی تعلیم یافتہ تھے، انھوں نے حامدی کاشمیری کی تعلیم و تربیت میں نمایاں حصہ لیا، حامدی کاشمیری کا بچپن صوفیانہ اور مذہبی ماحول میں گزرا ہے، ۱۹۴۸ء میں انھوں نے ایم۔پی ہائی سکول سری نگر سے دسویں کا امتحان امتیاز کے ساتھ پاس کیا، ۱۹۵۲ء میں انھوں نے بی۔اے آنرز کیا، ۱۹۵۴ء میں جموں و کشمیر یونی ورسٹی سے انگریزی ا، ۱۹۵۸ء میں پنجاب یونی ورسٹی سے اردو میں ایم۔اے کیا، ۱۹۵۹ء میں انگریزی تدریس میں سی۔آئی۔ای حیدرآباد سے ڈگری لی، ۱۹۶۶ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی، ۱۹۵۴ء میں حامدی کاشمیری ایس۔پی کالج میں انگریزی کے لکچرر ہو گئے۔ ۱۹۵۹ء میں ریاستی کلچرل اکادمی میں اسسٹنٹ سکریٹری مقرر ہوئے، ۱۹۶۱ء میں شعبۂ اردو، کشمیر یونی ورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے، ۱۹۷۴ء میں ریڈر ہو گئے، ۱۹۷۸ء میں پروفیسر بن گئے، ۱۹۸۰ء میں ڈیپارٹمنٹ آف سپیشل اسسٹنس (شعبۂ اردو) کے کوآرڈینیٹر مقرر ہو گئے۔ اسی سال ڈین فیکلٹی آف آرٹس نامزد ہوئے، اس سے قبل ڈین فیکلٹی آف اورینٹل لینگویجز رہ چکے تھے۔ اگست ۱۹۹۰ء میں کشمیر یونی ورسٹی کے وائس چانسلر مقرر ہوئے، ستمبر ۱۹۹۲ء میں اس عہدے سے مستعفی ہو گئے۔

حامدی کاشمیری ترقی اردو بورڈ، اردو کمیٹی این سی ای آر ٹی، اردو مشاورتی کمیٹی ساہتیہ اکادمی، جنرل کونسل ساہتیہ اکادمی، سنٹرل کونسل کشمیر یونی ورسٹی، مشاورتی بورڈ دوردرشن، سری نگر، کشمیر اردو ڈکشنری بورڈ کلچرل اکادمی سری نگر، کشمیر انتخابی بورڈ گیان پیٹھ ایوارڈ، اردو نصابی کمیٹی این۔سی۔ای۔آر۔ٹی اور کونسل فار پروموشن آف اردو نئی دہلی

کے رکن رہے ہیں۔

پروفیسر حامدی کاشمیری افسانہ نگار، ناول نگار، شاعر اور نقاد ہیں، ان کا خاص میدان شاعری اور تنقید ہے۔ حامدی کاشمیری کو ریاستی کلچرل اکادمی، اترپردیش اردو اکادمی بنگال اردو اکادمی اور بہار اردو اکادمی سے انعامات ملے ہیں۔ ان کو میر اکادمی کی جانب سے امتیاز میر ملا ہے، ۱۷ر اکتوبر ۱۹۸۹ء کو ریاستی کلچرل اکادمی نے انھیں خلعت سے نوازا، جنوری ۱۹۸۶ء میں ادیبوں کے اعلیٰ وفد کے ساتھ اپنی رفیقۂ حیات کے ساتھ پاکستان کا دورہ کیا، ۱۹۵۷ء کو قیصر قلندر کے ساتھ مل کر بزم اردو قائم کی، ریاستی انجمن ترقی اردو کے سکریٹری رہے ہیں، ۱۹۸۹ء میں ادبی انجمن صدف قائم کی، وہ پرتاپ، بازیافت، تعمیر اور شیرازہ سری نگر سے منسلک رہے ہیں۔

تصانیف :

(۱) وادی کے پھول (افسانے) ۱۹۵۷ء (۲) پگھلتے خواب (ناول) ۱۹۵۷ء (۳) اجنبی راستے (ناول) ۱۹۵۸ء (۴) سراب (افسانے) ۱۹۵۹ء (۵) مقبول شاہ کرالہ واری ۱۹۶۰ء (۶) دلسوز کشمیری اردو، انگریزی ۱۹۵۱ء (۷) برف میں آگ (افسانے) ۱۹۶۱ء (۸) بلندیوں کے خواب (ناول) ۱۹۶۱ء (۹) عروس تمنا (شاعری) ۱۹۶۱ء (۱۰) غالب کے تخلیقی سرچشمے ۱۹۶۲ء (۱۱) جدید اردو نظم اور یورپی اثرات ۱۹۶۸ء (۱۲) نئی حسیت اور عصری اردو شاعری ۱۹۷۴ء (۱۳) اقبال اور غالب ۱۹۷۸ء (۱۴) ناصر کاظمی کی شاعری ۱۹۸۲ء (۱۵) حرف راز، اقبال کا مطالعہ ۱۹۸۳ء (۱۶) کارگہ شیشہ گری، میر کا مطالعہ ۱۹۸۲ء (۱۷) نایافت (شاعری) ۱۹۷۸ء (۱۸) لاحرف (شاعری) ۱۹۷۴ء (۱۹) امکانات ۱۹۸۷ء (۲۰) تفہیم و تنقید ۱۹۸۸ء (۲۱) انتخاب غزلیات میر ۱۹۸۸ء (۲۲) جدید شعری منظر نامہ ۱۹۹۰ء (۲۳) ریاست جموں و کشمیر میں اردو ادب (۲۴) انتخاب کلام میر ۱۹۹۲ء (۲۵) شاخ زعفران (شاعری) ۱۹۹۲ء (۲۶) معاصر تنقید ۱۹۹۲ء (۲۷) بہاروں میں شعلے (ناول) ۱۹۵۶ء (۲۸) جدید کشمیری شاعری (کشمیری) (۲۹) انجمن آرزو (سفرنامہ) (۳۰) پریم ناتھ پردیسی (۳۱) آئینۂ ادراک، اقبال کا مطالعہ۔

حامدی کاشمیری

اکتشافی تنقید

معاصر تنقیدات میں اکتشافی نظریۂ نقد فن سے کسی نوع کے فوری معنی و مطلب کے استخراج کے بجائے اس کے کلی تجربے کی یافت و تشکیل پر زور دینے کی بنا پر اپنی تخصیص اور انفرادیت کو قائم کرتا ہے، یہ اپنے اصولوں اور متن پر ان کے عملی انطباق کی ٹھوس نتیجہ خیزی کی بنا پر، تنقید کے ایک تجزیاتی، معنی خیز اور جامع نظام کی تشکیل کرتا ہے، یہ ایک معروضی معیارِ نقد ہے، جو متن کی لسانی بنیادوں پر استدلالی تحلیل و تحسین کرتا ہے اور اس پر حاوی ہونے کے بجائے اس سے اپنے باطنی رشتے کی توثیق کرتا ہے، واضح رہے کہ یہ نظریہ ہیئتی نظریۂ نقد سے بعض مماثلتوں کے باوجود اس سے عدمِ مماثلت کے بعض پہلو بھی رکھتا ہے، ایک مماثلت یہ ہے کہ دونوں نظریات شاعر کی شخصی زندگی اور اس کے عہد کے مقابلے میں اس کی تخلیق کو ہی مرکزِ توجہ بناتے ہیں، دونوں تخلیق کی لسانی ترکیب یا تجسیمیت یا بقول رین سم اس کی جسمانیت Bodiness کی شناخت پر زور دیتے ہیں، یہ امر بھی مشترک ہے کہ تخلیق کے لسانی اور ہیئتی عناصر کے مطالعے سے ہی اس کے حیات افروز Phenomena اور معنویت تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے، تاہم دونوں نظریات کے طریقۂ کار کا ایک بڑا اختلافی پہلو یہ ہے کہ ہیئتی تنقید متن کے لفظ و پیکر کی تجزیہ کاری سے واسطہ رکھنے کے باوجود، ان کے انفرادی تفاعل کو ہی خاص اہمیت دیتی ہے اور طنز، پیکر، قول محال اور علامت سے پیدا ہونے والے معانی کی تشریح کرتی ہے، وہ ہر لفظ کے پنہاں معنی کو آشکار کرتی

ہے، اور تخلیق کے کلی وجود کو بھی معنی کے مماثل ہی گردانتی ہے۔ اس کے علی الرغم، اکتشافی تنقید تخلیق کے لسانی اور ہیئتی وجود کے تجزیہ و تحلیل سے اسی اجنبی تخیلی تجربے کی تشکیل و شناخت پر زور دیتی ہے، جو کل کا درجہ رکھتی ہے، اور لفظوں کے انسلاکات سے وجود میں آتی ہے اور فن کی بنیادی شناخت بن جاتی ہے۔

ہیئتی تنقید سے اختلاف کا یہ پہلو بھی نمایاں ہے کہ اکتشافی تنقید متن کے جزوی یا کلی وجود سے رابطہ قائم کرتے ہوئے اس کے جزوی یا کلی معنی کی تشریح سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی، بلکہ اجزا کا مطالعہ اس لیے کرتی ہے تاکہ ایک کلی تاثر یا تجربہ، جو متن کا لازمہ ہے، کی شناخت کی جائے۔ ایک اختلافی امر یہ بھی ہے کہ ہیئتی تنقید تخلیق کو قائم بالذات اور خود کفیل گردانتی ہے، اور تخلیق کے حوالے سے خارج کے تمام رشتوں کی تنسیخ کرتی ہے، جبکہ اکتشافی تنقید متن کے آزادانہ، خود کفیل اور نامیاتی وجود کو تسلیم کرتے ہوئے بھی اس کی لسانیاتی اصل کو، جو ثقافتی رشتوں سے بندھی ہوئی ہے، پیشِ نظر رکھتی ہے۔ اِدھر پس ساختیاتی تنقید نے نئی تنقید کے اس نظریے کہ متن قائم بالذات اور خود مختار ہے، پر یہ کہہ کر کاری ضرب لگائی ہے کہ قاری متن کے معانی کی تخلیق و تشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ وہ اسے Reader oriented criticism سے موسوم کرتی ہے۔ اس کی رو سے قاری (نقاد) اپنے ثقافتی پس منظر، نفسیات اور لسانی آگہی کے مطابق متن سے معانی اخذ کرتا ہے اور قرأت اسی ضمن میں نمایاں رول ادا کرتی ہے۔

شاعری کی لسانی ہیئت، پیکریت یا تجسیمیت کے تجزیے سے اس کے اندر معانی کے نظام کی تفہیم و تصریح کی مناسبت سے انکار نہیں، لیکن جب تک تخلیق کے بطن میں تشکیل پذیر نامیاتی تخلیقی تجربے کی وحدت و کلیت کو دریافت نہ کیا جائے (جو اس کی کلی ساخت اور مربوط لسانی نظام پر منحصر ہے)، اور جو تنقید کا اصلی مقصد ہے، اس وقت تک لفظ و پیکر میں مضمر معانی کی نشاندہی کا عمل محض جزوی، تحسین ناشناسانہ اور عجلت کارانہ ہو جاتا ہے۔ تخلیق شعر کی طرح تنقید بھی ایک کلی اور مربوط عمل ہے، جو متن کے تشکیل پذیر تجربے کی کلیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ خاطر نشین رہے کہ تنقید اگر تخلیق کے

لسانی یا ساختیاتی نظام کا تجزیہ اس فوری مقصد کے تحت کرنا چاہتی ہے کہ معانی کو سمجھایا جائے یا خارجی حالات سے اس کے رشتے کی توضیح کی جائے، تو یہ تنقید کی نہیں، بلکہ محض درسی عمل ہو کے رہ جاتا ہے، جس کی ادبی اہمیت تو درکنار، درسی اہمیت بھی مشتبہ ہے، کیونکہ یہ تخلیق کی لسانی تشکیل کے اصول جس کی ساختیاتی نقادوں نے بھی وضاحت کی ہے کی نفی کرتی ہے۔

نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ تخلیق میں تشکیل پذیر تخیئلی صورت حال میں کردار و واقعہ کے ڈرامائی عمل کی شناخت کرے اور ایسا کرنے کے لیے لفظ کے معانی کو کریدنے کے بجائے اس کے متنوع رشتوں (جو معانی نہیں ہیں) کو حسیاتی گرفت میں لے آئے میکبتھ کی مثال لیجیے، اس کے کرداروں، پیکروں یا علامتوں کے الگ الگ تجزیہ کو اپنا مطمع نظر بنانے (جیسا کہ ہیئتی تنقید کے مویدین کرتے ہیں) کے بجائے اس کے کلی مربوط تخیئلی وجود کو، مرکز توجہ بنانا اکتشافی تنقید کا کام ہے، چنانچہ اس کے کردار، واقعات، لیڈی میکبتھ کا خواب میں ہاتھوں پر خون کے دھبوں کا دھونا، جادوگرنیاں، چلتا جنگل، خون، خوف، غیر یقینیت، قتل و غارت، روشنی، سائے جادو اور تاریکی انفرادی حیثیت کے بجائے ایک کلی تخیئلی صورت حال، جسے تخیلی تجربے کی تشکیل سے موسوم کرنا مناسب ہوگا، کو خلق کرتے ہیں۔ ولیری غالباً اسی بنا پر شعر کو خوابوں کی دنیا dream world قرار دیتا ہے اور فرائیڈ نے بھی اسے حقیقت کے بجائے التباس سے موسوم کیا ہے، جو خواب سے مماثل ہے۔ ولسن نائٹ نے میکبتھ کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہوئے کردار و واقعہ یا پلاٹ وغیرہ کی الگ الگ وضاحت نہیں کی ہے بلکہ ڈرامے کی کلی تخیئلی فضا کی نشاندہی کی ہے، یہ تخیئلی فضا یا تجربہ ہر اعلیٰ فن پارے کا شناخت نامہ ہے، یہ میر اور غالب کے یہاں ملتا ہے، یہ ورڈس ورتھ اور ایلیٹ کی نظموں، اقبال کی "لالۂ صحرا" فیض کی "تنہائی" اور ناصر کاظمی، بانی اور وزیر آغا کی غزلیات میں ملتا ہے، اس نوع کے تجربے کی شناخت مثنوی "سحر البیان" اور انتظار حسین کے افسانوں میں کی جاسکتی ہے، یہ تجربہ متنوع تلازمات پر محیط ہوتا ہے اور شعر کی تخیئلی صورت حال سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتا ہے، یہ فن کو لسانی تشکیل

سے حقیقی دنیا کی عمومیت، انتشار اور عارضی پن سے نجات دلا کر تخصیص، ربط و نظم اور بقائے دوام سے آشنا کرتا ہے۔
مختلف زبانوں میں اعلیٰ فن کے نمونوں کے پیش نظر یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ تخلیقی عمل کا منتہائے کمال اور غایت یہ ہے کہ لسانی عمل کے تحت ایک تخیئلی صورتِ حال کو خلق کیا جائے۔ شاعر اپنے واردات قلبی اور احساسات کی نوعیت اور شدّت کے مطابق شعر کے لسانی نظام کو وضع کرتا ہے اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے وہ مختلف شعری وسائل سے کام لیتا ہے، مثلاً وہ شعر میں لہجے اور آہنگ کی تبدیلیوں کو روا رکھتا ہے، اردو میں میر کی سرگوشیانہ شاعری اقبال کی بلند آہنگی سے آسانی سے ممیز کی جا سکتی ہے، حالانکہ اس امتیاز سے دونوں کی تخلیقی اہمیت متاثر نہیں ہوتی، دونوں کی تخلیقی قوتوں کی واحد پہچان یہ ہے کہ ان کی شاعری کی لسانی ترتیب یا لہجے اور آہنگ کے افتراق کے باوصف ایک تخیئلی صورتِ حال خلق ہوتی ہے، اقبال کے متعدد اشعار میں لفظ و پیکر کا خلاقانہ برتاؤ ملتا ہے، مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ اکثر مقامات پر دیگر شعری وسائل کے مقابلے میں ان کا لہجہ ہے، جو ان کے اشعار میں ایک نادر تخیئلی صورتِ حال کی تخلیق میں اہم رول ادا کرتا ہے، لہجہ اور آہنگ کے تخلیقی برتاؤ کے فقدان کی بنا پر جوش کی انقلابی شاعری نثری سطح سے اوپر نہیں اٹھتی، تخیئلی تجربے کی تشکیل میں لہجے کی تبدیلیاں بھی موثر کردار ادا کرتی ہیں، اقبال ہی کی مثال لیجیے، ان کے یہاں "میری نوائے شوق..." اور "عروس لالہ، مناسب نہیں ہے..." کے اشعار بالترتیب بلند آہنگی اور سرگوشیانہ لہجے کے غمّاز ہیں، دلچسپ امر یہ ہے کہ ایک ہی شعر یا مصرعے میں لہجے کے مدّ و جزر سے بھی ڈرامائی صورتِ حال کی تشکیل ہوتی ہے، اقبال کے مذکورہ مصرعے "میرے نوائے شوق سے شور حریم ذات میں" میں "نوائے شوق" اور "شور" کی بلند آہنگی کے بعد ہی "حریم ذات" کی ادائیگی لہجے کی آہستگی اور شائستگی کی متقاضی ہے، گویا ایک ہی مصرعے میں لہجے کی تبدیلیاں شعر کی تخیئلی فضا کی تشکیل پر اثر انداز ہوتی ہیں، لہجہ اور آہنگ کے علاوہ شاعر دیگر شعری وسایل مثلاً ترکیب سازی، استعارہ، علامت، پیکریت،

قولِ محال اور طنزیہ و استہزائیہ اسلوب وغیرہ سے کام لے کر اپنے شعری مقصد کی تکمیل کرتا ہے۔

شعر کو علم، معنی یا موضوع کے مماثل گردانتے سے ان سے سنی، تکنیکی، اسلوبی یا تخلیقی پہلو سے صریحاً چشم پوشی واقع ہو جاتی ہے اور نتیجے میں شعر فہمی یا شعر سنجی کے یک طرفہ معیار قائم ہو جاتے ہیں، جو خلط مبحث کا باعث بنتے ہیں، شعر اگر محض موضوع ہے تو اس کی لسانی ترتیب۔ بحر و وزن، ردیف و قافیہ، ہیئتی التزام، آہنگ، لہجہ، اسلوب اور پیکر و علامت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ شعر کا ناقابلِ تقسیم اور ناگزیر تجسیمی پہلو ہے، اور اس کی معنویت سے ہر لحاظ سے مربوط ہے۔

پس یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ متن میں پنپنے والی تخیلی صورتِ حال ہی اس کا تجربہ ہے، جو بقول کولرج "انسان کی کل روح کو متحرک کرتا ہے" اور اس کی تمام و کمال یافت و تشکیل کا کام اکتشافی تنقید کے دائرے میں آتا ہے۔

واضح رہے کہ شاعری زندگی کی ترجمانی نہیں کرتی، نہ ہی تنقید حیات کا کام کرتی ہے اور نہ ہی زندگی اور فطرت کی عکاسی کرتی ہے، زندگی سے اخذ کردہ تجربات کی بلا واسطہ ترسیلیت بھی اس کے دائرہ کار سے خارج ہے، یہ کوئی پیغام دیتی ہے، نہ زندگی کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرتی ہے، یہ لوگوں کے انفرادی یا اجتماعی مسائل، دلچسپیوں، رابطوں، ان کے تعصبات، اخلاقی انحطاط، سماجی ترقیات وغیرہ کے بارے میں اطلاعات (غور کیجیے، میں لفظ اطلاعات استعمال کر رہا ہوں) فراہم نہیں کرتی، یہ فلسفہ طرازیوں میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتی، ممکن ہے شاعری کے مقصدی کردار کے مبلغین چیں بہ جبیں ہو کر پوچھیں کہ اگر شاعری یہ سب کچھ نہیں کرتی تو پھر یہ کس مرض کی دوا ہے، اس کا جواب یہ ہے کہ یہ کسی مرض کی دوا نہیں، یہ ایک مخصوص و منفرد ذہنی عمل ہے، جو زبان کے تخلیقی برتاؤ سے تخیلی سطح پر جہانِ دیگری کی تخلیق کرتا ہے اور یوں اپنے مقصد کی تکمیل کرتا ہے۔

کانٹ نے فن کی ماہیت اور اس کے تفاعل سے بحث کرتے ہوئے دو باتوں پر زور ڈال کر فن کے تخلیقی نظریے کی بنیاد فراہم کی ہے۔ اوّل یہ کہ فن مقصد کے بغیر مقصدیت رکھتا ہے، دوم، یہ حسن و جمال کو افادیت سے مبرا کر کے دائرہ خیال

میں لے آتا ہے، یہ دونوں باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ فن کی کوئی خارجی مقصدیت یا افادیت نہیں، یہ اپنے مخصوص مقصد یعنی جمالیاتی اثر آفرینی کی تکمیل کرتا ہے، اسی نظریے کو پو نے بھی یہ کہہ کر تقویت دی ہے کہ نظم صرف نظم کی خاطر لکھی جاتی ہے، ایلیٹ نے بھی اسی نظریے کی یہ کہہ کر وکالت کی ہے کہ "جب ہم شاعری پر غور و فکر کریں تو ہمیں بنیادی طور پر اس پر شاعری کی حیثیت سے غور و فکر کرنا چاہیے نہ کہ کسی اور حیثیت سے" ایلیٹ سے قبل روسی ہیئت پسندوں نے ادب کو غیر ادب سے ممیّز کرنے کی سعی کی اور فن کے خود کفیل نامیاتی وجود پر اصرار کیا، ہیئتی ناقدین کے بعد اب ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریات نقد کے موید ین بھی لسانی تشکیل کے نظریے کی بنا پر فن کے قائم بالذات وجود کی توثیق کر رہے ہیں۔

چونکہ شعری تجربے کی لسانی تشکیل کا عمل مخصوص، پیچیدہ اور منفرد نوعیت کا ہے، اور معینہ فنی اور لسانی اصولوں کے تحت ہی تکمیل یاب ہوتا ہے، اس لیے فن کے شائقین یعنی قارئین کے لیے اس کے باطن تک رسائی حاصل کرنا سہل نہیں ہے، اس کے لیے لازماً ایک مخصوص، تربیت یافتہ، روایت شناس، بالیدہ اور درّاک ذہن کی ضرورت ہے، جس سے عام قاری بہرہ ور نہیں ہوتا، نتیجے میں تخلیق اور قاری کے درمیان ایک قابلِ لحاظ فاصلہ قائم رہتا ہے، یہ فاصلہ طے کر کے ہی شعری حقیقت کا سامنا کیا جا سکتا ہے، یہ کام عام قاری نہیں بلکہ ایک دیدہ ور نقاد ہی انجام دے سکتا ہے، وہ شخصیت کی تمام تر قوتوں کے ساتھ شعری تخلیق سے متصادم ہوتا ہے اور اس میں نیم تاریک اور نیم روشن فضا میں صورت پذیر تجربے کی شناخت کرتا ہے اور پھر اپنے تنقیدی کام کی تکمیل کرتے ہوئے قارئین کو بھی اس کی دید و یافت میں شرکت کی ترغیب دیتا ہے، یہ کام نقاد کا ہے اور اس کی بنا پر اس کی ضرورت کا جواز فراہم ہوتا ہے۔

ایک اہم سوال یہ ہے کہ نقاد کن وسائل کو بروئے کار لا کر شعری تجربے کو دوسروں تک منتقلی کا کام انجام دیتا ہے، عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شعری تجربے سے روشناس ہو کر، اس کی تفصیل یا تلخیص قارئین تک منتقل کرانا ہی اس کا کام ہے، یہ خیال صرف اس لیے ہی درست نہیں کہ شعر کی نثری تلخیص یا توضیح

ممکن نہیں، کیونکہ شعر اس کا متحمل نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ لسانی تشکیلیت کے اعتبار سے شعر ایک چیز ہے اور اس کا نثری روپ کوئی دوسری چیز، یہ خیال اس لیے بھی نادرست ہے کہ شعر مخصوص فنی آداب کا پابند ہوتا ہے جو اس کے نثری روپ سے خارج ہو جاتے ہیں، شبنم کے قطرے کو اگر پانی میں تبدیل کیا جائے تو وہ شبنم نہیں بلکہ کوئی اور چیز یعنی پانی کہلائے گا، یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ قاری بھی بچشم خود مشاہدہ کرنے سے ہی اپنی جمالیاتی حس کی تسکین کر سکتا ہے بصورتِ دیگر اسے شاعر کے خیالات کی تشریح و تفسیر یا تلخیص سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ مروجہ تنقیدات تخلیق کی تشریح و تعبیر یا اس کی تلخیص پر ہی سارا زور ڈالتی ہیں، اور قارئین ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتنے پر مجبور ہوتے ہیں، یہ بات لائق توجہ ہے کہ قاری کو شعری تجربے سے روشناس کرانے کے لیے نقاد شعر کے فنی لوازم اور لسانی برتاؤ کے رموز کی گرہ کشائی پر بتمام و کمال تکیہ کرتا ہے، یہاں تک کہ تخلیق خود قاری پر منکشف ہو جاتی ہے۔

تنقید کے مفسرانہ انداز سے قاری ان لسانی اور ہیئتی نزاکتوں کو مس کرنے سے محروم ہو جاتے ہیں جو شعر کے تجربے کی تشکیل کی ضامن ہیں۔ قارئین کے لیے شعر کی ضرورت اور وقعت کی تعیین کی ایک ہی صورت ہے، وہ یہ کہ شعر ان کے لیے باعث کشش ہو، وہ شعر کی کشش کو اسی وقت محسوس کریں گے، جب وہ اس کے داخلی تجربے میں اپنی شرکت کو ناگزیر محسوس کریں، یہ کام خود شاعر کے دائرہ اختیار سے باہر ہے، کیونکہ شعر کی تشکیل کے بعد شاعر پس منظر میں چلا جاتا ہے اور یہ کام نقاد کے لیے چھوڑ دیتا ہے، نقاد تخلیق کے ترکیب پذیر ہیئتی عناصر کی تحلیل و تجزیہ سے ایک علامتی تجربے کا انکشاف کرتا ہے اور قارئین کو اس جمالیاتی عمل میں شرکت کی ترغیب دیتا ہے۔ ظاہر ہے نقاد شعر کے لسانی ضوابط اور ہیئتی آداب کے تجزیے سے تخلیق اور قارئین کے درمیان مؤثر رابطے کا کام انجام دیتا ہے۔

واضح رہے کہ تخلیق میں لفظوں کے لغوی مفاہیم کو نہیں، بلکہ ان کی انسلاکاتی قوت کو اہمیت حاصل ہے، چنانچہ لفظوں کی انسلاکاتی تنوع کاری ہی تخلیق کی اسراریت کی تشکیل کرتی ہے، نقاد تخلیق کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک استعارے پر توجہ کرتا ہے اور ان کی باہمی

ترکیب پذیری سے اس تخئیلی فضا کی شناخت کرتا ہے، جو تخلیق کی اصل ہے، اور جس میں شعری کردار کی نمود ممکن ہو جاتی ہے، شعری کردار تخئیلی فضا میں کسی واقعے، صورت حال، شے یا کردار کے حوالے سے اپنے عمل کا آغاز کرتا ہے، اور پھر ردعمل کا سلسلہ متحرک ہوتا ہے، جو سلسلہ در سلسلہ ہو جاتا ہے، یہ گویا کردار و واقعہ کا جدلیاتی عمل ہے، جو ڈرامائیت کو خلق کرتا ہے، اس میں کردار و واقعہ کے علاوہ فضا مکالمہ، خود کلامی، کرداروں کا لہجہ اور خاموشیاں بھی اپنا رول ادا کرتی ہیں، یہ ڈرامائیت نمایاں طور پر ایک بصری صورت اختیار کرتی ہے اور دعوتِ نظارہ دیتی ہے۔

نقاد تخلیق کے لسانی وجود سے قریبی رشتہ قائم کرتا ہے، چونکہ وہ تخلیق میں برتی جانے والی زبان کے علامتی نظام کے آداب و ضوابط کی آگہی رکھتا ہے، اس لیے اس کے داخلی اور مضمر رشتوں کے نظام، جو اس سے پھوٹنے والے معنوی امکانات کا مخرج ہے، کو دریافت کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ زبان کے خارجی متعلقات، جو تخلیق کار کی ذات، عصر یا ثقافت کے مظہر ہوتے ہیں، سے انحراف کرتا ہے، انحراف کا یہ عمل انقطاع نہیں ہے، اس کا یہ مطلب ہے کہ اس کا تعلق اس زبان سے نہیں رہتا، جو روزمرہ کی زبان ہے، اور جو براہ راست معین سماجی اور ثقافتی رشتوں سے بندھی ہوئی ہوتی ہے، بلکہ یہ زبان کی ایک نئی تشکیل ہے، جو تخلیق کا بدل بن کر نئے سماجی اور ثقافتی رشتوں کو متحرک کرتی ہے، اور تجربے کے حیران کن امکانات پر حاوی ہو جاتی ہے، زبان کا یہ تخلیقی برتاؤ لفظوں کے نئے ارتباط Combina-tions سے تجربے کی نئی سطحوں کو روشن کرتا ہے، نقاد زبان کے اسی ارتباطی پر نظر رکھتا ہے اور اسی سے ابھرنے والی ممکنات کی دنیا کا نظارہ کرتا ہے، اور یہ اس کے ـــ جنت نگاہ بن جاتی ہے، ظاہر ہے یہ عمل تخلیق کے ہر لفظ، پیکر، استعارے، وقفے اور خاموشی کا تجزیہ، دوسرے لفظوں سے متجانس اور متناقض رشتوں کو ملحوظ رکھ کر ممکن ہو جاتا ہے، تاہم اس کے ـــ جملہ ممکنات پر حاوی ہونا ممکن نہیں، اس لیے کہ کائناتی تناظر میں زمان و مکان اور حیات ہی کی طرح خود تخلیق بھی اپنے امکانات کی توسیع و تغیر کے مسلسل عمل میں مصروف رہتی ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو مختلف قارئین ایک ہی تخلیق سے مختلف معنوی امکانات کی نشاندہی نہ کرتے یا خود قاری مختلف قرأتوں سے مختلف معنی ابعاد کو دریافت کرتا۔

اس بات کے اعادے کے لیے معذرت خواہ ہوں کہ نقاد اگر فنی تخلیق سے کسی مرکزی خیال یا موضوع کی کشید کر کے اسے اپنے الفاظ میں قاری تک منتقل کرتا ہے، تو غریب قاری اس کا منہ دیکھتا رہ جاتا ہے، اس میکانکی طریقۂ کار سے قاری

کا تخلیق سے نہیں بلکہ معانی سے واسطہ پڑتا ہے جو فلسفہ، ثقافت، اخلاق، تصوف اور سماجیات کا بدل تو ہو سکتے ہیں، تخلیق کا بدل نہیں ہو سکتے۔ اس طریقے سے قاری کا دامن شوق گوہر مراد سے نہیں بلکہ خزف ریزوں سے بھر جاتا ہے، لہٰذا اس نوع کی تنقیدات ادبی تنقید کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں، وِم سٹ اور بیارڈزلی نے اپنے مقالے Intentional fallacy میں لکھا ہے:

"yet it (Poem) is, simply is, in the sense that we have no excuse for inquiring what part is intended or meant"

ایلیٹ نے ولسن نائٹ کی کتاب کے مقدمے میں تشریح معانی کے عمل کی ضرورت کو کالعدم کرتے ہوئے صاف لکھا ہے "اگر ہم شیکسپیئر کی تخلیق میں مکمل طور پر زندہ رہیں تو ہمیں کسی تفسیر کی ضرورت نہیں۔"

اس بحث کے پیش نظر اکتشافی تنقید کی افادیت اور ضرورت کا احساس بڑھ جاتا ہے، اس نظریۂ نقد کی رو سے نقاد صحیح معنوں میں تخلیق کے بطن میں اترتا ہے اور قاری کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے، تخلیقی عمل میں اس کی شرکت اس لیے ممکن ہے کیونکہ تخلیق ایک لسانی میڈیم ہے، جو موضوعی نہیں بلکہ معروضی ہے، اور تخلیق کار سے الگ اپنا منفرد اور نامیاتی وجود رکھتی ہے، تخلیق کا یہی لسانی میڈیم شعری تجربے سے رسائی کو ممکن بناتا ہے۔ پس نقاد ٹھوس زمین پر قدم رکھتا ہے اور پھر شعر کے ساتھ پرواز کرتا ہے۔

شعر کے تجربے میں شرکت کی کارروائی کو مؤثر اور نتیجہ خیز بنانے کے لیے نقاد کے لسانی شعور کو خصوصی دخل رہتا ہے، اکتشافی تنقید شعری تجربے سے روشناس ہونے کو اپنا منتہائے مقصد بناتی ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے شعر میں برتے گئے لسانی وسائل کے گہرے مطالعے کو کامیابی کی کلید تصور کرتی ہے، نقاد تخلیق کے ہر لفظ کے تلازمی، صوتی، پیکری، استعاراتی اور علامتی امکانات اور رشتوں کی تلاش و یافت کے اکتشافی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے، وہ شعر کے جملہ الفاظ سے ایک کلی ترکیبی صورت میں ابھرنے والی مربوط، پیچیدہ اور تہہ دار تخئیلی

فضا کا احساس کرتا ہے، اس کا طریق نقد قاری کو حرف و پیکر سے نمود کرنے والے انسلاکاتی امکانات کا احاطہ کرنے کی ترغیب دیتا ہے، یہ عمل اس کی جمالیاتی اور ذہنی شخصیت کو تحرک، نشاط اور آسودگی سے آشنا کرتا ہے، روزمرہ کی میکانکی زندگی قاری کے ذوق، نظر اور حسیات کو بے رنگ اور زنگ آلود کرتی ہے، تاہم جب کسی فنی تخلیق سے اس کا رابطہ قائم ہو جاتا ہے، تو اس کی شخصیت کا سارا غبار اور زنگ اتر جاتا ہے، اور تخلیقی تجربے کی حیات بخش شعاعوں میں نہا جاتا ہے۔

نقاد جب کسی فنی تخلیق سے رابطہ قائم کرتا ہے، تو سب سے پہلے وہ تخلیق میں برتے جانے والے الفاظ کے جادو کے اثر میں آجاتا ہے، وہ الفاظ سے ذہنی اور حسیاتی وابستگی قائم کرتا ہے، اور وہ متن کی تخلیقی قرأت سے کام لیتا ہے، وہ ایک ایسے ترغیبی، تجسس آفریں اور دلچسپ تجرباتی انداز کو روا رکھتا ہے کہ قاری کے لیے اس عمل میں شریک ہونے کی خواہش تیز تر ہو جاتی ہے، وہ تخلیق کے اکتشافی کردار سے آشنا ہو جاتا ہے، اور اس کی تخیلی فضا میں دلفریب وقوعات کا مشاہدہ کر کے مسرت، حیرت اور بصیرت کے نت نئے جذبوں سے گزرتا ہے۔

آیئے بطور مثال ہم غالب کے ایک شعر یعنی

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

پر اپنی توجہ مرکوز کریں، اسی شعر سے حالی سے لے کر فاروقی تک تقریباً سبھی نقادوں اور شارحوں نے قطعی طور پر متعینہ واحد معنی اخذ کرنے پر زور دیا ہے، اس کے برعکس یہ اکتشافی طریق نقد ہی ہے، جو اس کی کثیر المعنویت اور اس سے بھی زیادہ اس کے نامیاتی تخیلی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کی ضرورت پر اصرار کرتا ہے۔

اس طریق نقد کی رو سے شعر میں شعر کے خالق یعنی غالب کے بجائے ایک فرضی کردار متکلم کے طور پر سامنے آتا ہے، جس کا شاعر سے کوئی راست تعلق باقی نہیں رہتا، شعر کے خالق یعنی غالب کے بجائے اس کے فرضی متکلم کے وجود کو تسلیم کرنے کا جواز شعری روایت فراہم کرتی ہے، اس روایت سے قاری کی

واقفیت لازمی ہے، جو قاری اس روایت سے واقف نہ ہو گا، وہ شاعر اور شعری کردار میں فرق نہیں کر پائے گا اور غلط مبحث میں الجھ کر رہ جائے گا۔ یاد رہے کہ شعر تکمیل پذیر ہوتا ہے تو شاعر سے اس کا رشتہ ساقط ہو جاتا ہے، اب شعر تکمیل یافتہ آزاد اور خود کفیل وجود ہے، جو اپنا مقصد، جذبات اور دل کشی رکھتا ہے، شعر میں فرضی کردار کی آواز کو شاعر کی آواز قرار دینے سے شعر کی وہی حالت ہو جاتی ہے جو محولا بالا شعر کی مختلف شارحین کے ہاتھوں ہوئی ہے، انھوں نے غالبؔ کو حقیقی زندگی میں وحدت الوجود کے نظریے کا حامی تسلیم کر کے، ان کے اس شعر سے اسی نظریے کو منسوب کیا ہے، حالانکہ شعر کا اس نظریے سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔

شعر ہذا میں وحدت الوجود کے نظریے کی نشاندہی کا عمل (اگر بفرضِ محال درست بھی ہو) بدیہی طور پر شعر شناسی میں کوئی مدد نہیں کرتا، یہ عمل نہ غالبؔ کے تخلیقی منصب کو صاد کرتا ہے، اور نہ ہی قاری کو اس جمالیاتی نشاط سے آشنا کرتا ہے، جس کی قاری توقع کر سکتا ہے، کیونکہ یہ شعر کو طے کردہ معنی کی سطح پر لے آتا ہے، جس سے شعر کا استناد ہی مشکوک ہو جاتا ہے، لہٰذا شعر کو متعینہ معنی یا موضوع سے نجات دلا کر اس کی لسانی تشکیل، جس پر لسانیاتی نقّاد زور دیتے ہیں، اور جسے میں تخائلی تجربے کی تشکیل سے موسوم کرتا ہوں، سے رابطہ قائم کیا جانا چاہیے۔

زیرِ نظر شعر میں پہلے مصرعے کے الفاظ کی ترتیب سے ایک رمز شناس شعری کردار سامنے آتا ہے، جو لہجے کی تبدیلیوں سے کام لے کر ایک جانے پہچانے خارجی مرض یعنی سمندر کی تمام تر تقلیب کا اعلان کرتا ہے۔ اسی کے لہجے میں یقین کے ساتھ استہزا ہے، جو یقین کی مزید توثیق کرتا ہے، چنانچہ شعر کے پہلے مصرعے کے پہلے ہی لفظ یعنی فعل "ہے" پر قدرے زور ڈالنے، اور دوسرے مصرعے میں "یاں کیا دھرا ہے" کی استہزائی ادائیگی سے سمندر کے زندہ وجود کی توثیق ہوتی ہے، اور جسے صورتوں کی نمود پر مشتمل قرار دیا جاتا ہے، "وجودِ بحر" اور دوسرے مصرعے میں "یاں" کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک موّاج اور حرکی سمندر سامنے ہے، شعری کردار ساحلِ بحر پر ایک ایسے شخص یا اشخاص سے مخاطب ہے، جو گرد و پیش

کی اشیا و مظاہر کو، جن میں سمندر بھی شامل ہے، روایتی نظر سے دیکھتا ہے (دیکھتے ہیں)، اور محض ظاہر بین ہے (ہیں)، اس (ان) کے نزدیک سمندر کا وجود "قطرہ و موج و حباب" پر مشتمل ہے، لیکن شعری کردار جو مظاہر کے دلِ وجود پر نظر رکھتا ہے، سمندر کے بارے میں اس خیال کی تردید کرتا ہے اور تضحیک آمیز لہجے میں 'قطرہ و موج و حباب' کی بے بضاعتی اور التباس کا اعلان کرتا ہے، شعری کردار سمندر کا مشاہدہ کرتے ہوئے اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ "وجود بحر" "نمود صور" پر مشتمل ہے، گویا یہ سمندر جو صورتوں (صورتیں غالب کے یہاں حسین صورتیں بھی ہو سکتی ہیں "خاک میں کیا صورتیں ہوں گی ...) سے متشکل ہوتا ہے، یہ مختلف النوع صورتیں بھی ہو سکتی ہیں، ان میں سمندر کی فراخی کے حوالے سے حیرت ناک صورتیں بھی ہو سکتی ہیں، یہ اساطیری صورتیں بھی ہو سکتی ہیں جیسا کہ ورڈس ورتھ کی نظم The World is Too Much میں ہیں، اس نظم میں شعری کردار سمندر کے دیوتاؤں کی صورتوں کے برآمد ہونے اور ان کے ظہور سے محظوظ ہونے کی آرزو کرتا ہے:

Have sight of proteus rising from the sea
or hear old Triton billow his wreathed horn.

زیرِ بحث شعر میں شعری کردار اپنے لہجے کے اتار چڑھاؤ سے اپنے غیر معمولی وجود کے ساتھ ساتھ سمندر کے اجنبی وجود کو بھی نمایاں کرتا ہے، مجموعی طور پر لفظ و پیکر، شعری کردار، اس کے ڈرامائی لہجہ، متحرک سمندر، نمود صور، متکلم اور مخاطبین کے ترکیب پذیر عمل سے ایک مربوط تخیئلی فضا کی تشکیل ہوتی ہے، جو تجسس، انکشاف اور تحیر کے امکانات سے مالامال ہے۔

یہ تخیئلی منظر نامہ سراسر علامتی نوعیت کا ہے، اس لیے یہ کسی معینہ یا واحد معنی سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا، سوال یہ ہے کہ اگر شعر سے معنی نکالنا ہی مقصود ہے، تو کسی ایک معنی پر اصرار کیوں کریں؟ غور کیجیے تو زیر مطالعہ شعر سے التباس، تخلیقیت، تخلیقی پیکریت، لاشعور، بصیرت، زندگی، جمالیات، اسراریت، اساطیر، واہمہ اور وحدت الوجود اور اس نوع کے دیگر معانی اخذ نہیں کیے جا سکتے؟ حالیہ برسوں

میں پس ساختیاتی اور ردِ تشکیل کے نظریاتِ نقد نے تخلیق کے کسی واحد یا معینہ معنی کے تصور کو کلیتاً رد کیا ہے، اس کے برعکس تخلیق کو کثرتِ معانی کے مترادف قرار دیا ہے۔
اس مثال سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق ہی تخلیق کا تعارف ہے، قاری کو تخلیق کے اجمالی خاکے، اس کی تفسیر و تعبیر یا اس کے نثری روپ سے کوئی سروکار نہیں رہتا، قاری جیسا کہ مذکور ہوا، خود شعری تجربے سے گزرتا ہے اور اس کی بالیدگی تحرک اور نمو پذیری میں زندہ رہتا ہے، وہ تجربے کی دولت گراں مایہ سے اپنا دامن بھر کے ذہنی و فکری تونگری کا ساماں کرتا ہے، وہ ذوقی، جمالیاتی، احساساتی اور نفسیاتی طور پر اپنے آپ کو برومند محسوس کرتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے، وہ تجربے کے ساتھ جیتا اور مرتا ہے اور مرنے کے عمل میں زندگی کا سراغ پالیتا ہے، اس طرح سے اپنی حقیقی زندگی کی میکانکیت کو پسِ پشت ڈالتا ہے اور تقلیبی عمل سے گزرتے ہوئے تازہ دم محسوس کرتا ہے، اسے اس بات کی حاجت ہی نہیں رہتی کہ اپنے دل پر نزول کرنے والے تجربے کی معنویت پر غور کرے، کیونکہ تجربے کی خود مکتفی علامتی معنویت خود اپنا ena ہے، وہ مہم پسندی کے ازلی جذبے سے سرشار ہوکر وقوع پذیر واقعات سے دوچار ہوتا ہے، اور لفظ در لفظ نادیدہ مراحل سے گزرنے کی لگن، اشتیاق اور تجسس سے واسطہ رکھتا ہے، اس طرح سے وہ تخلیق کے شعری کردار کے رویے سے مکمل طور پر ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کو محسوس کرتا ہے۔ اور اپنے ارادے اور مرضی سے دست بردار ہوکر نوشتۂ دیوار کو دیکھتا ہے، اور روح کے بے نام سفر پر روانہ ہوتا ہے، واضح رہے کہ متن کے تجربے کی دریافت میں قاری کے ارادے اور مرضی کی بے دخلی کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ لسانی شعریات کی عملداری کو تسلیم کیا جائے، تاکہ قاری تجربے تک رسائی حاصل کر سکے اس کا یہ مطلب نہیں کہ قاری قرأت کے عمل میں اپنے شعور ذوق جمالیات اور نفسیات سے دستبردار ہوتا ہے، ایسا کرنا ممکن نہیں ہے، کیونکہ متن اور قاری بہرحال لازم و ملزوم ہیں، قاری اپنے لازمی شخصی کوائف اور خاص کر زبان کے ثقافتی رشتوں کے ادراک سے آراستہ ہوکر متن سے "راہ سخن" وا کرتا ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا، الفاظ معانی کے پابند ہیں، اور شعری تخلیق جو الفاظ سے متشکل ہوتی ہے، معانی کے بغیر متصوّر نہیں، معانی زندگی اور کائنات کے سماجی اور عقلی شعور سے مرتب ہوتے ہیں، اور تخلیق کار اس سے بے بہرہ نہیں ہو سکتا، یہ بھی صحیح ہے کہ تخلیق کی قدر و قیمت کا اندازہ اس کی معنوی وسعت سے بھی ہو سکتا ہے، لیکن ان دونوں امور کو مطالعۂ شعر کے ضمن میں صحیح تناظر میں پرکھنے کی ضرورت ہے، شعری تخلیق الفاظ سے تو متشکل ہوتی ہے، لیکن اس میں برتے جانے والے الفاظ روزمرہ میں متعین معانی یا لغوی مفاہیم سے دستبردار ہو کر استعاراتی اور علامتی امکانات سے معمور ہو جاتے ہیں، اور نامیاتی تخیلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں، یہ تخیلی فضا معنی آشنا تو ہے، مگر یہ معنی سے زیادہ کشف پذیر صورت حال ہے، واضح رہے کہ تخلیق کے معنی بدیہی نہیں، بلکہ افسانہ پن، اسراریت یا ڈرامائی صورتِ حال میں مضمر ہوتے ہیں۔

نقّاد کے لیے فن کے کشفی تجربے سے آشنا ہونے کے بعد اس کی تعین قدر کے مسئلے کا سامنا کرنا ہوتا ہے، یہ ایک اہم مسئلہ ہے، اس لیے کہ اس سے نمٹنے سے فن کی درجہ بندی ممکن ہو جاتی ہے، نقاد بالعموم اس مسئلے سے چشم پوشی کرتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ہر اعلیٰ یا ادنیٰ درجے کے شاعر کے یہاں بعض قابل فہم خیالات و تصورات کی نشاندہی پر زور دیتے ہیں اور یہی طرز نقد ان کے لیے قدرسنجی کا معیار بن رہتا ہے، ظاہر ہے یہ معیار عمومی اور یک رخی ہونے کے علاوہ غیر متعلقہ اور غیر اختصاصی ہے، ہمیں یہ بھولنا نہیں چاہیے کہ فن کی تخلیق زندگی کے معانی کی تفہیم و ترسیل کے لیے نہیں کی جاتی ہے، یہ کام فلسفہ، اخلاقیات، عمرانیات اور علم و دانش کے مختلف شعبے بخوبی انجام دیتے ہیں، فن کو ان شعبہ ہائے فکر میں دخیل ہونے کی کوئی ضرورت نہیں ہے، فن خود اپنا منفرد وجود رکھتا ہے، اور اپنے دائرہ کار اور غرض و غایت کے لحاظ سے ان سے قطعی مختلف ہے، فن انسان کی ذہنی، فکری، حسیاتی اور جمالیاتی زندگی کو رنگارنگی، آسودگی اور حسن سے آشنا کرتا ہے اور یہ کام سوائے فن کے اور کوئی کر ہی نہیں کر سکتا۔

اکتشافی تنقید کی رو سے تخلیق کی قدرشناسی اور درجہ بندی کے مسئلے سے نمٹنا

مشکل نہیں ہے، اس لیے کہ اس کی رو سے تکمیل شدہ تخلیق ہی ساری توجہ کا مرکز ہے اور لسانی ہیئت میں نمو پزیر تجربے کی نشاندہی ہی اس کا مطمحِ نظر ہے، بدیہی طور پر تجربے کی وسعت، تہہ داری اور بوقلمونی کے ساتھ ساتھ فکری ترفع اور جمالیاتی اثرانگیزی اس کی قدروقیمت کی تعیین میں بنیادی رول ادا کر سکتی ہے، یہ موضوعی یا تاثراتی عمل نہیں، بلکہ لسانی ساخت اور اسلوبیاتی خصائص کی نشاندہی کی بنا پر معروضی نوعیت کا ہے، چنانچہ فیض اور فانی کے مقابلے میں میر اور غالب کی برتری اور ہمہ گیریت اولاً اس بنا پر قائم ہو جاتی ہے کہ اول الذکر شعرا کے مقابلے میں موخرالذکر شعرا کی تخئیلی کائنات حیرت انگیز وقوعات کی کثرت اور بوقلمونی کا نظارہ پیش کرتی ہے، دوئماً معنیاتی سطح پر ان کی تہہ داری اور کثیرالجہتی مسلمہ ہے، جب کہ فیض اور فانی کے یہاں تحدید کا احساس ہوتا ہے، سوئماً میر اور غالب کی شاعری اس آفاقیت اور ماورائیت کو چھوتی ہے، جو مفکرانہ ذہن کی مرہون ہے اور جس سے فیض اور فانی بہت حد تک عاری ہیں۔

میر اور غالب کے یہاں زندگی کے تجربات متضاد نوعیت کے ہیں، وہ زندگی کے بارے میں ایک ambivalent رویہ رکھتے ہیں، نور و ظلمت کی آویزش ان کے یہاں تجربے کی اصل ہے، چنانچہ ان کے یہاں غم، بیگانگی اور بیچا گی کے ساتھ ساتھ نشاط، انسانی روابط اور آزادہ روی کے خیالات ملتے ہیں، ان کے یہاں فردیت پر بھی زور ہے اور اجتماعی معاشرتی رویے بھی موجود ہیں، وہ سنجیدہ طرزِ اظہار بھی روا رکھتے ہیں اور مزاحیہ و طنزیہ اسالیب سے بھی کام لیتے ہیں، وہ انسانی اقدار، تاریخی شعور، اسطور سازی، ثقافتی ادراک کے اظہار میں توافق کے ساتھ ساتھ تقابل سے کام لیتے ہیں، جب کہ فیض اور فانی کے یہاں یکسانیت او یک رخے پن کا احساس ہوتا ہے اور ان کے تجربے اپنی حدود سے تجاوز نہیں کر پاتے۔

ان حد بندیوں کا احساس لازماً ان کی شاعری کے ہیئتی اور لسانی نظام کے حوالے سے بھی ہوتا ہے، مزید برآں فنی تخلیق کی علامتی ساخت اور شدت بھی ان کی درجہ بندی میں مدد دیتی ہے۔

وحید اختر

پروفیسر سیّد وحید اختر ۱۲ اگست ۱۹۳۵ء کو اورنگ آباد دکن میں پیدا ہوئے ، آبائی وطن نصیر آباد جائسی ہے۔ ان کا خاندان والد کی ملازمت کے سلسلے میں اورنگ آباد میں مقیم رہا، وحید اختر نے ۱۹۵۰ء میں میٹرک پاس کیا۔ ۱۹۵۴ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے امتیازی پوزیشن کے ساتھ بی۔ اے کیا، ۱۹۵۶ء میں ایم۔ اے فلسفہ اور ۱۹۵۹ء میں ڈاکٹریٹ عثمانیہ یونی ورسٹی سے کیا، ۱۹۶۰ء میں وحید اختر علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی فلسفہ کے لیکچرر مقرر ہوئے ، ۱۹۷۰ء میں ریڈر اور ۱۹۸۰ء میں پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے ۱۹۹۰ء میں ڈین فیکلٹی آف آرٹس مقرر ہوئے۔ طالب علمی کے زمانے میں عثمانیہ یونی ورسٹی کے رسالہ "نورس" کے مدیر رہے، وہ مجلّہ عثمانیہ اور صبا حیدر آباد سے بھی منسلک رہے۔ ۱۹۸۴ء سے ۱۹۸۷ء تک تہران میں علمی جریدے Al-Tssaq کی ادارت کے فرائض انجام دیتے رہے، ان کی بیگم ماہ لقا بھی اس جریدے کی شریک مدیرہ تھیں، پروفیسر وحید اختر کو یو۔ پی گورنمنٹ اور ساہتیہ اکادمی آندھرا پردیش نے انعامات دیے ہیں اس وقت وہ شعبۂ فلسفہ کے سربراہ ہیں، وحید اختر معروف شاعر اور نقاد ہیں۔

تصانیف :

(۱) پتھروں کا مغنی ۱۹۶۶ء (۲) شب کا رزمیہ ۱۹۷۲ء (۳) خواجہ میر درد ۱۹۷۲ء
(۴) فلسفہ اور ادبی تنقید ۱۹۷۳ء (۵) زنجیر نغمہ ۱۹۸۲ء (۶) کربلا تا کربلا ۱۹۹۲ء
(۷) Early Imamiyeh shiete (۸) Iqbal in Modern Prospect Jhuikev,

وحید اختر

تخلیق و تنقید

(۱)

ہماری زبان میں شاعر اور نقاد دو الگ الگ شخصیتیں مانی جاتی ہیں۔ تخلیق اور تنقید کو جداگانہ افراد کے سپرد کرنے کا رواج اس وقت سے ہوا، جب کچھ علمائے ادب نے بطور خود ادب و شعر کی رہنمائی، فنکاروں کی تعلیم، شعوری تربیت اور اصلاح کا فرض اپنے اوپر عائد کرلیا اور گروہِ شعرا نے ان حضرات کے مطالعے سے مرعوب ہوکر احساسِ کمتری کے ہاتھوں، اپنے آپ کو نقادوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا، اُردو میں یہ صورتِ حال ہمیشہ سے نہ تھی، ہمارے اساتذہ نے تذکروں کی شکل میں تنقید کی داغ بیل خود ہی ڈالی تھی۔ میرؔ، قائمؔ، میر حسنؔ، مصحفیؔ اور شیفتہؔ کے تذکرے، انشاؔ کی دریائے لطافت، غالبؔ کی لغت نویسوں سے قلمی معرکہ آرائی، حالیؔ کا مقدمہ شعر و شاعری ہماری تنقید کے ارتقا میں انتہائی سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آزادؔ کی آبِ حیات اور شبلیؔ کی شعر العجم، موازنہ، تنقیدی علمی مضامین، سوانح مولانا روم، حالیؔ کی حیاتِ جاوید، حیاتِ سعدی اور متفرق مضامین، رسواؔ کے تنقیدی مراسلات و مقالات، پریم چند کے مضامین، حسرتؔ کی تنقیدیں، یگانہؔ کی تعلیاں اور ان کے علاوہ تخلیقی فن کاروں کی لکھی ہوئی علمی کتابیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ تنقیدی نظریات کے سرچشمے بھی تخلیقی ذہنوں سے پھوٹتے رہے ہیں۔ مغرب میں تنقید اور تخلیق کا تعلق اس سے بھی زیادہ گہرا اور نمایاں رہا ہے۔ وہاں ایک ہی شخص بیک وقت شاعر،

ڈرامہ نگار، یا ناول نویس اور نقاد رہا ہے، اور ہر میدان میں اس کے حق کو مانا گیا ہے۔
ہمارے یہاں ذہنی انحطاط، علمی زوال اور عام پسماندگی نے ذہنی صلاحیتوں کے اظہار
کو بھی محدود خانوں میں بانٹ دیا۔ پھر ایک ایسا دور بھی آیا کہ شاعروں کی امت اپنے
اُمّی ہونے کو ہی تمغۂ امتیاز سمجھنے لگی۔ اس دور میں شاعروں نے نقادوں کے خلاف
ایک ذہنی گرہ Complex بھی پال لی جس کا اظہار نقادوں کے خلاف لکھی
جانے والی نظموں یا غزل کے شعروں میں بار بار ہوا۔ اس کے برعکس نقادوں نے مغربی
علوم کے بے ربط مگر مرعوب کن اظہار، اور مغربی تنقید کے اصولوں کے میکانکی اطلاق
ہی کو نقد کی بنیاد بنا کر اپنے کلچر کی روح، روایات، ادبی مزاج اور معاصر تقاضوں
کو اس قدر فروعی مسائل کی حیثیت دے دی۔ گویا ان کے سمجھے بغیر بھی تنقید کا حق
ادا ہو سکتا ہے۔ شبلی کی شعر العجم اور حالی کے مقدمہ کے بعد ہماری زبان میں کوئی
ایسا تنقیدی کارنامہ ظہور میں نہیں آیا، جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید کے اصول
متعین کرتا۔ چند صاحبِ نظر اور باذوق نقادوں کے متفرق مضامین نے اس سمت
میں رہنمائی ضرور کی۔ لیکن اصولِ تنقید کی تشکیل کا کام اب تک صحیح معنوں میں شروع
نہیں ہوا۔ میرے نزدیک اس کمی کا حقیقی سبب تخلیق اور تنقید کو دو مستقل بالذات
اور ایک دوسرے سے آزاد خانوں میں بانٹنے کا میکانکی رویّہ ہے۔ اگر ہم قدیم اور
متاخر اساتذۂ سخن کی روایت سے یکسر منحرف نہ ہو جاتے اور تنقید تخلیق کے سرچشموں
ہی سے اکتسابِ نور کرتی، اور اس کے پہلو بہ پہلو تنقید کا ارتقا ہوتا تو یہ صورت
پیدا نہ ہوتی۔

حالی کے تنقیدی کارنامے سے انکار جہالت ہے، لیکن یہ کہنا بھی نامناسب
نہ ہوگا کہ حالی نے ہماری جدید تنقید کی پہلی اینٹ ہی ٹیڑھی رکھی تھی۔ جس کی وجہ سے
نقدِ ادب کی پوری عمارت میں کجی اور توازن و تناسب کی کمی نظر آتی ہے۔ ایک تو
یہ کہ حالی نے مغربی ادب کے بالواسطہ مطالعے اور تنقید کے مغربی معیاروں سے
خام واقفیت کی بنا پر مشرقی اصولِ نقد سے جو انحراف کیا، اس کی وجہ سے اُردو
کی مختلف اصنافِ سخن کا ان کے صحیح پس منظر میں جائزہ نہیں لیا گیا اور ان پر
(مثلاً قصیدہ، مثنوی، غزل) یک طرفہ رائیں سامنے آئیں۔ حالی نے مغربی شاعری

سے اخذ کیے ہوئے معیاروں اور اصولوں کو کلچر کے فرق اور شعری ارتقا کی سمتوں کے امتیاز کے بغیر اپنے ادب پر منطبق کیا۔ دوسرے حالیؔ نے افادیت، مقصدیت اور اصلاح کو ہی سب کچھ مان کر نفسیاتی مطالعے، فنی تجزیے اور دوسرے عوامل کو جس طرح نظر انداز کیا، اس کا نتیجہ انتہا پسند ترقی پسند تنقید میں سامنے آیا۔ اس طرح حالیؔ نے جو اصول متعین کیے، جن غیر ادبی اقدار کو ادب سے منسوب کیا، اس کی وجہ سے ایک طرف تو غالبؔ کے ابتدائی کلام و نسخۂ حمیدیہ سے انصاف نہ کر سکے۔ دوسری طرف انھوں نے خود اپنی غزل پر ظلم کیا۔ حالیؔ آزاد کے مقابلے میں شاعر کی حیثیت سے بدرجہا برتر تھے، لیکن ناقد کی حیثیت سے آزاد کے یہاں تخلیق اور تنقید کا رشتہ زیادہ گہرا نظر آتا ہے۔ ان کی آب حیات، باوجود تحقیقی کوتاہیوں اور شخصی تعصبات کے بحیثیت مجموعی اپنے ادب کے مزاج اور روایات سے اصولِ نقد اخذ کرنے کی کوشش ہے۔ شبلیؔ نے شعر العجم میں تنقید کے مشرقی اصولوں کو فارسی شاعری پر نئے حالات اور تقاضوں کی روشنی میں بڑی کامیابی سے منطبق کیا اور برتا ہے۔ براؤن کی تاریخ ادبیاتِ ایران اور شبلیؔ کی کتاب میں جو فرق ہے وہ ذوقِ سلیم اور فارسی ادب کے مزاج سے گہری واقفیت کا نتیجہ ہے۔ براؤن کی فارسی ادب سے واقفیت شبلیؔ کی طرح ایرانی ادب کی روح تک نہ پہنچ سکی۔ اس سے یہ حقیقت ثابت ہوتی ہے کہ تنقید کے لیے کسی زبان کے ادب کے مزاج اور کلچر سے پوری واقفیت، ذوقِ سلیم اور روایات کا عرفان بہت ضروری ہے اسی کے ساتھ تنقید کا بنیادی کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زبان کے ادب کی روشنی میں اصول متعین کرے۔ ادبی سرمایہ بنیاد ہے اور تنقید اس سے ماخوذ ہوتی ہے۔ ہمارے بیشتر نقادوں نے اس فطری تعلق کو الٹ دیا، وہ اصول یا نظریے کو ادبی تخلیق پر اولیت دینے لگے۔ تخلیق نظریے یا اصول کو سامنے رکھ کر نہیں وجود میں آتی، بلکہ نظریے اور اصولِ تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں۔

اردو کے اکابر ناقدین میں کلیم الدینؔ نے مختلف اصناف کا جائزہ لے کر ان کے اصولِ نقد متعین کرنے کی کوشش کی، آج کل وہ اصولِ نقد پر بنیادی کام بھی کر رہے ہیں، مگر ان کے یہاں بھی مغربیت اور اس کے نظریات، اقدار، اصول

اردو ادب کے مزاج اور روایات پر فوقیت رکھتے ہیں، اسی لیے ان کی تنقید کو مغرب زدگی اور انتہاپسندی کا نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ کسی اور اہم ناقد نے اصولِ نقد متعین کرنے کے اساسی کام کی طرف توجہ ہی نہیں کی۔

ترقی پسند تحریک نے تنقید کو فروغ دینے میں نمایاں حصہ لیا، اسی زمانے میں مغربی تنقید کے مختلف مکاتیب کو بھی اردو ادب میں روشناس کرایا گیا، حلقۂ اربابِ ذوق، بطورِ خاص میراجی کی تنقید نفسیاتی تنقید کے قریب ہے۔ جمالیاتی تنقید کا سراغ تاثراتی تنقید (نیاز، مجنوں، فراق) کی تحریروں میں مل سکتا ہے۔ سماجیاتی اور سائنٹفک نظریاتِ تنقید کو ترقی پسند ناقدین (اختر رائے پوری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر علیم، عزیز احمد، احتشام حسین، سردار جعفری، ممتاز حسین وغیرہ) نے فروغ دیا۔ ترقی پسند ناقدین کے یہاں سماجی حقیقت پر اتنا زور دیا گیا کہ اسی کو کل ادب سمجھ لیا گیا۔ اختر رائے پوری کی انتہاپسندی سے لے کر موجودہ ترقی پسند تنقید میں توازن کی تلاش کے باوجود یہ تنقید بھی بڑی حد تک یک طرفہ رہی ہے، لیکن ان نقادوں کے وہ مضامین جہاں مختلف عوامل و محرکات (نفسیاتی، جمالیاتی، فنی) سماجی حقیقت سے آمیز ہوکر سامنے آئے ہیں، تنقید کی کامیاب مثالیں ہیں، پچھلے چند برسوں میں انتہاپسندی کے زوال کے بعد ترقی پسند تنقید غیر سماجیاتی عوامل اور اقدار کو بھی اہمیت دینے لگی ہے۔ لیکن چند افراد کو چھوڑ کر بیشتر ترقی پسند ناقدین (جن میں نئے ترقی پسندوں کی اکثریت ہے) ابھی تک فارمولوں سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، جن کی وجہ سے تنقید تخلیقی عمل کی بازآفرینی کے بجائے میکانکی عمل بن جاتی ہے۔ احتشام حسین، سردار جعفری اور ایک حد تک ممتاز حسین ترقی پسند ناقدین میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے ابتدا تاثراتی تنقید سے کی، پھر سماجیاتی اور مارکسی تنقید کے اصولوں کو اردو میں متعارف کرایا، جمالیات پر بھی انھوں نے کتاب لکھی، کلاسیکی شاعری پر بھی اچھے مضامین لکھے۔ ان کے یہاں سماجیاتی نقطۂ نظر کی چھاپ گہری رہی ہے، مگر انھوں نے دوسرے عوامل کو خاطر خواہ اہمیت دی جس کی وجہ سے ان کی تنقید محض نظریاتی اصولوں کی تشریح سے بلند نظر آتی ہے۔

آل احمد سرور کے یہاں بھی ہم کو تنقید کا ہمہ جہتی multi dimensional

رویہ ملتا ہے۔ ایک زمانے میں انھوں نے بھی نظریے کی اہمیت پر زور دیا، یہ رویہ سماجیاتی عوامل ہی پر تھا، لیکن وہ کبھی یک رخے پن کا شکار نہیں ہوئے حسن عسکری کی بعض تنقیدوں میں بھی میراجی کی طرح گہری ادبی بصیرت ملتی ہے۔ مگر وہ ہر دور میں کسی نہ کسی انتہا کے اسیر رہے ہیں، خورشید الاسلام کے مجموعے تنقید کے بعض مضامین، بالخصوص " امراؤجان ادا " اچھی تنقید کی مثالیں ہیں، ایک طرف تو وہ آزاد اور بجنوری کے مکتب تنقید سے متعلق ہیں، دوسری طرف ان کے یہاں سماجی حقیقت پسندی کا بھی گہرا اثر ہے۔ ان دو رجحانات کے امتزاج نے ان کی تنقید کو دوسروں سے منفرد کر دیا، مگر افسوس یہ ہے کہ انھوں نے معاصر ادب کی تنقید پر کوئی توجہ نہ کی۔

ہمہ جہتی رویے کا فروغ آزادی کے بعد ہوا، اس دور میں تنقید کو تخلیق کاروں نے پھر سے اپنانا شروع کیا، جس کی وجہ سے تخلیقی عمل کے وہ عوامل و عناصر جو خالص نقادوں کی نظریہ سازی کی وجہ سے نظر انداز ہو گئے تھے، سامنے آنے لگے۔ اس دور میں شاعر نقادوں اور افسانہ نگار نقادوں کے علاوہ ایسے نقاد بھی ابھرے جنھوں نے تخلیق کے عمل کو براہِ راست نہ سہی بالواسطہ طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ادبی مباحثوں اور مناظروں نے بھی تخلیقی فن کاروں کے تنقیدی شعور کو جلا دی۔ اگرچہ افراط و تفریط، انتہا پسندی اور فارمولا بازی یہاں بھی نئے لباس میں داخل ہو گئی، مگر مجموعی طور پر تنقید یک رخے پن سے آزاد ضرور ہوئی۔ اور سب سے اچھی بات یہ ہوئی کہ نقاد اور شاعر کی دوئی ختم ہونے لگی۔ اب تنقید چند پیشہ ور ناقدین ہی کا نہیں، شاعروں اور افسانہ نگاروں کا بھی منصب سمجھی جانے لگی ہے۔

اردو میں نئے اور پرانے تنقید لکھنے والوں کی تعداد خاصی ہے، میں نے جن ناقدین کے نام لیے یا مثالیں دی ہیں، ان کا حوالہ چند رجحانات کو نمایاں کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ وقیع اور اہم ناقدین ان کے علاوہ بھی ہیں۔ لیکن میں یہاں اردو تنقید کے کارناموں کا جائزہ نہیں لینا چاہتا۔ اس لیے کہ ایک تو یہ موضوع پورے مقالے کا متقاضی ہے، دوسرے یہاں یہ تذکرہ بے محل بھی ہوگا۔ میرا مقصد صرف یہ واضح کرنا تھا کہ حالی سے جس روایت کی ابتدا ہوئی، اس نے ایک تو تنقید کو

یک رخے پن کا بیمار بنا دیا، اس کا علاج بعد کی تحریکیں بھی پورے طور پر نہ کر سکیں، دوسرے حالی کے برخلاف یہ بھی ہوا کہ ہماری زبان میں تنقید اور تخلیق میں دوئی پیدا ہوگئی۔ تخلیق کاروں اور ناقدین کے دو مستقل بالذات طبقے بن گئے۔ چند شاعر تو تنقید میں دلچسپی لیتے رہے، مگر ناول و افسانہ لکھنے والوں میں سوائے عسکری اور بعد میں انتظار حسین کے کسی نے تنقید کو تخلیق کے شانہ بہ شانہ ایک منصب سمجھ کر قبول نہیں کیا۔ اسی لیے افسانے اور ناول کی تنقید شاعری کی تنقید کے پہلو بہ پہلو خاطر خواہ ترقی نہیں کر سکی۔

اردو ادب کی موجودہ صورتِ حال اس سے مختلف ہے، اس وقت خالص نقادوں سے ہٹ کر شعرا میں بھی تنقید لکھنے والوں کی بڑی تعداد موجود ہے۔ یہ ایک نیک فال ہے لیکن اس کا دوسرا رُخ بھی ہے، جس میں خطرات اور انتہاپسندی کے امکانات بھی موجود ہیں۔ تخلیق کار کو نقاد کی گرفت سے آزاد ضرور ہونا چاہیے اور کبھی کبھی واقعی اس کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ نئے رجحانات اور ادبی اقدار کی تفسیر کے لیے خود تخلیق کرنے والے سامنے آئیں۔ یادش بخیر ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ہندی کے ادیب اور انگریزی کے پروفیسر رام بلاس شرما اردو کے ادیبوں شاعروں کو نظریاتی تعلیم کے ساتھ سماجی اور ادبی شعور کی بھی تربیت دیتے تھے، اس مصنوعی فضا سے آزادی حاصل کرنا ادیبوں کے لیے ضروری تھا۔ سماجی اور ادبی شعور کی تربیت درس گاہوں یا تقریروں کے ذریعے بہت کم ہوتی ہے، تخلیق کی تجربہ گاہ میں زیادتی ہوتی ہے اس کے لیے ذہن کی نظریات سے آزادی بڑی حد تک لازمی ہے۔ فکر، وجدان، احساس اور جذبے کو فن کی اساس ادیب کے اپنے انفرادی تجربات فراہم کرتے ہیں۔ اس لیے تخلیق کی تنقید سے آزاد نشوونما ایک ناگزیر ضرورت ہے۔ تخلیق کے عمل اور تجربے میں ادیب خود اپنے اوپر کچھ پابندیاں عائد کرتا ہے، کیونکہ یہ عمل بھی ایک حد تک شعوری ہوتا ہے۔ تخلیق کا عمل خود انتخابی ہوتا ہے۔ ادیب زندگی میں کسی نہ کسی نقطۂ نظر، فلسفے اور سماجی انفرادی رویے کے ساتھ کچھ اقدار کو مانتا ہے۔ یہ تصورات و اقدار ایک طرف تو اس کی تخلیقات کی صورت گری میں اہم رول ادا کرتے ہیں، دوسری طرف تخلیقی

عمل ان اقدار و تصورات کو تخلیقات کی بھٹی میں پگھلا تپا کر احساس کی روشنی اور جذبے کی آگ عطا کرتا اور جامد، مجرد تصورات کو زندہ قوتیں بناتا ہے۔ اس عمل میں وہ تصورات و اقدار جو احساس اور جذبے کی تب و تاب سے محروم رہ جاتے ہیں خود بخود ساقط کر دیے جاتے ہیں۔ شاعر کی تخلیق ہی اس کی تنقیدی نظر کا سب سے روشن آئینہ ہے۔ تنقید کو اسی آئینے سے نظر لینی چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ تمام ادیب شاعر اس غیر شعوری تنقیدی نظر کو شعور کی سطح پر برتنے کی اہلیت نہیں رکھتے، کیونکہ اس کام کے لیے محض تخلیقی تجربہ کافی نہیں، مشاہدہ، مطالعہ، روایات کا عرفان، ہم عصر زندگی کا اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ گہرا ذاتی تجربہ جو نجی ذاتی موضوعی رویے کو ایک حد تک غیر شخصی، کائناتی اور معروضی بنا سکے ضروری ہے۔ ان شرائط کو ایک خالص نقاد بھی پورا کر سکتا ہے، اور اس کی تنقید معنی خیز، اہم اور وقیع ہو سکتی ہے بشرطیکہ وہ تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کا محرم ہو، ان میں گم نہ ہو جائے۔ اس طرح تنقید کا فرض ایک باشعور اور نظر ور شاعر کی طرح ایک خالص نقاد بھی بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ ایسا نقاد بالفعل تخلیق کار نہ ہوتے ہوئے بھی بالقوہ تخلیق کار ہوتا ہے۔ ایسا نقاد ایک شاعر نقاد کے مقابلے میں معروضی رویہ اختیار کرنے کا زیادہ اہل ہوگا۔ اس طرح تنقید موضوعی، ذاتی اور نجی تجربے کی تفسیر کے خطرے سے بھی آزاد رہ سکتی ہے۔

یہی وہ خطرہ ہے جس کے امکان کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔ کسی شاعر کی تنقید بڑی حد تک اس کے ذاتی تخلیقی عمل کا تکملہ اور اس کی اپنی شاعری کا دفاع یا جواز ہوتی ہے۔ پھر شاعر کے ذاتی تعصبات و تاثرات غیر شاعر کے مقابلے میں عام طور پر زیادہ شدید اور انتہا پسندانہ ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے تنقید یک رُخے پن کا بھی شکار ہو سکتی ہے اور ذاتی تاثرات کا اظہار بھی۔ ان خطرات سے بچنے کے لیے شاعر نقاد کو خود تنقیدی کا بھی بہت زیادہ خوگر ہونا چاہیے۔ ایسے شاعروں ادیبوں کے جائزے اور محاکمے میں، جن کا ادبی مزاج، خود سے مختلف ہو، زیادہ وسیع النظری کا ثبوت دینا لازمی ہے۔ مثال کے طور پر میں انشا، اکبر، داغ، امیر، شاد عارفی یا معاصر شعرا میں ظفر، اقبال، عادل منصوری اور بعض دوسرے شعرا کی ایسی شاعری

کر ہی نہیں سکتا، اور نہ کرنا پسند کروں گا لیکن جب ان میں سے کسی پر تنقید کرتا ہوں تو ان کے اپنے مزاج، رویے اور حدود کو سامنے رکھ کر انہی کے معیاروں اور اصولوں کو ہمدردانہ طور پر پرکھتا ضرور ہوں۔ طنزیہ رومانی یا غیر سنجیدہ شاعری کے معیار اور اصول دوسری قسم کی شاعری سے مختلف ہوتے ہیں۔ نظریاتی اختلاف کی بھی ادبی قدر و قیمت کے تعین میں زیادہ اہمیت نہیں ہونی چاہیے، نظریے کے اختلاف کے باوجود دوسرے کی شاعری ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اہم اور وقیع ہوسکتی ہے۔ تنقید کے لیے اس وسعتِ نظر کی شدید ضرورت ہے۔ البتہ جہاں خود شعر و ادب کے اصول، معیار، زبان اور فنی شرائط کی تکمیل ہی مشتبہ ہو، وہاں نقاد کو دو ٹوک بے لاگ اور سخت محاکمہ کرنے کا حق پہنچتا ہے۔ اس سلسلے میں شاعری اور ناشاعری ادب اور غیر ادب کا امتیاز تنقید کی بنیاد ہو گا۔ اس جگہ اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ نظریاتی نا بستگی کے ساتھ بھی اچھی اور اہم شاعری ہوسکتی ہے، اور نظریاتی وابستگی کے باوجود بھی بڑی شاعری جنم لے سکتی ہے۔ محض وابستگی یا ناوابستگی پر زور بھی یک طرفہ پن کی علامت ہے۔

ہماری موجودہ ادبی تنقید ان اصولوں کو مدنظر نہ رکھنے کی وجہ سے آج بھی انتہا پسندی، یک رُخے پن اور افراط و تفریط کا شکار ہے۔ اسی کے ساتھ ایک اور خرابی بھی نمایاں ہے۔ ۱۹۵۵ء کے بعد ہم نے ترقی پسند ادبی معیاروں اور نظریوں سے تو انحراف کیا، لیکن اس تحریک کے بعض امراض کو جوں کا توں برقرار رکھا، ان کے مداوا کی کوشش بہت کم ہوئی۔ ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندوں کی تنقید چند فارمولوں پر مبنی تھی۔ نظریوں یا فارمولوں کو اوّلیت دی جاتی تھی اور ہر ادب پارے کو انہی کی قبا پہنانے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ترقی پسندی کے خلاف ردِ عمل اسی فارمولا بازی کی وجہ سے ہوا۔ ادب میں نقطۂ نظر کا تنوع، لہجوں اور اسالیب کا اختلاف، انفرادی تجربات اور احساسات کے اظہار کی آزادی، مختلف النوع موضوعات کو مناسب ہیئتوں میں برتنے کی ضرورت اس انحراف کے بنیادی محرکات تھے۔ لیکن پچھلے چند برسوں میں یہ آزادی اور تنوع ختم ہونے لگا، جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ جدید ناقدین نے خواہ وہ شاعر ہوں یا خالص نقاد، پھر چند

فارمولے بنا لیے۔ صنعتی شہروں میں ہی رہ کر جدید شاعری ہو سکتی ہے، تنہائی خیر ہے۔ مرگ کوشی، خودکشی، ارتکاب قتل شاعری کے اصل محرکات ہیں۔ فطرت کی طرف واپسی یا جنگل کے معاشرے کی شاعری ہی حقیقی ہے۔ ترقی پسند سماجی نظریات کی تردید جدیدیت کا رکن رکین ہے، ذات کی اسیری ضروری ہے، سماجی سیاسی مسائل پر لکھنا گناہ ہے، نظریاتی وابستگی بذات خود عیب ہے۔ خود کلامی، رمزیت، ابہام حسن کے لیے لازمی ہیں۔ ترسیل کی ناکامی جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، آزاد نظم اور پھر اس میں بھی نثری تحریریں ہی جدید شاعری کی سچی ہیئت کی نمائندہ ہیں، چند علایم و الفاظ (سایہ، دستک، پرچھائیں، سورج، ذات، جنگل، تنہائی، کواڑ، دریچے، سورج، دھوپ، برہنگی، ریل ٹرک، تاریکی، مشین) اور انگریزی کے الفاظ کا بے محابا استعمال ہی جدید شاعری کے ڈکشن کی پہچان بن گئے، غیر سنجیدہ لب و لہجہ اور پیش پا افتادہ چھوٹے چھوٹے موضوعات ہی کو سب کچھ مان لیا گیا۔ یہ تمام خصوصیات اپنی جگہ جدید شاعری میں ملتی ہیں، اور ان میں سے اکثر قابلِ اعتراض بھی نہیں، لیکن جب ان میں سے کسی ایک یا دو چار کو ملا کر فارمولا بنایا جائے تو جدید شاعری کی شناخت بھی ایسے ہی پیمانوں سے ہونے لگے گی جو ترقی پسند شاعری کے پیمانوں کی طرح تنگ، جامد اور مصنوعی ہوں گے۔ تخلیق کا عمل ایسے تنگ خود ساختہ پیمانوں کو، بشرطیکہ وہ حقیقی اور فطری عمل ہو، مصنوعی تقلیدی اور غیر فطری نہ ہو، خود بخود توڑ دیتا ہے، مگر مشکل یہ ہے کہ ادھر یہ رویّہ عام ہو چلا ہے کہ شاعری سے پہلے کوئی فارمولا بنا لیا جاتا یا قبول کر لیا جاتا ہے۔ شعری نظریہ برسوں کی تخلیقی ریاضت کے بعد بنتا ہے، اور اس میں بھی شاعر کے ارتقا کے ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، اسی طرح کسی شاعر کا لہجہ ایک دن میں کوئی مخصوص لہجہ اختیار کر لینے یا مروجہ فیشن کے مطابق کسی لہجے کی نقل شروع کر دینے سے نہیں بن جاتا۔ لہجہ اور اسلوب بھی آہستہ آہستہ فنی تکمیل اور شاعری کے مختلف عوامل و عناصر کے خلاقانہ عرفان کے ساتھ ہی تشکیل پاتے ہیں۔ آج پھر موضوعات کی حد بندی، ایک سے لہجے پر زور، یکساں قسم کے رویوں، فارم کے قیود (فارم کے توڑنے پر ہی زور ہو تو یہ بھی ایک طرح کی قید ہی ہے) شعوری

ابہام، غیر شعوری اور شعوری تقلید، ذاتی تجربے اور جذبے اور احساس کی شدید کمی نمایاں ہو چلی ہے، جس کی ذمہ داری اصل تخلیقی کاوشوں سے زیادہ تنقید پر ہی عاید ہوتی ہے۔ اس طرح تنقید و تخلیق کی دوئی مٹنے سے جو بہتر فضا پیدا ہونی چاہیے تھی وہ تو پیدا نہیں ہوئی، لیکن شاعروں کے انفرادی نظریوں اور رویوں کی انتہا پسندی، اور اپنی ہی پسند کی شاعری کے منطقی، غیر منطقی، منصفانہ اور غیر منصفانہ جواز کی انتہا پسندی کے خطرات حقیقی بن کر سامنے آ گئے۔ جب تخلیقی فن کار خود فارمولوں کے اسیر ہو جائیں تو تنقید کا نشو و نما ہی نہیں بلکہ تخلیق کا فطری ارتقا بھی معرضِ خطر میں پڑ جاتا ہے۔

اس کے ساتھ بحثوں اور مناظروں نے ایک طرح کی صحافتی تنقید کو فروغ دیا، جس کی مثالیں بعض میکانکی قسم کے تنقیدی مضامین کے علاوہ ادبی رسائل میں شایع ہونے والے مراسلات میں بھی مل سکتی ہیں۔ اس طرز کی تنقید بیشتر شاعروں اور افسانہ نگاروں کے قلم کی مرہونِ ہوتی ہے۔ جس میں شخصی تعصبات، محدود، مقامی یا کبھی کبھی ذرا وسیع غیر مقامی تعلقات، مصلحتوں اور مفادات کو خاص دخل ہوتا ہے۔ اس طرح ترقی پسند دور کی نظریاتی گروہ بندی اور عصبیت کی جگہ نئی قسم کی غیر نظریاتی مگر مصلحت اندیشانہ گروہ بندی اور ذاتی تعلقات یا دشمنی سے پیدا ہونے والی انتہائی غیر ادبی تنگ نظر عصبیت نے لے لی ہے۔

جدیدیت میرے نزدیک، تنقید کے فارمولوں سے آزادی کی متقاضی ہے۔ جدید تنقید کو اسالیب کے تنوع، موضوعات، لہجوں اور طرزِ بیان کے اختلاف، رویوں اور نظریوں کی آزادی اور ادبی شرائط کی تکمیل پر زور دینا چاہیے۔ اس کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ ہر قسم کے معاصر ادب کو اس کے حدود، اور مزاج کی روشنی میں پرکھے، ایک ہی بنا بنایا فارمولا ہر تخلیق اور ہر شاعر پر منطبق نہ کرے۔ میکانکی تنقید اور صحافتی تنقید دونوں کی ہمت شکنی کی جائے، گروہ واری تعصبات، مقامی اور غیر مقامی مصلحتوں اور مفادات کو ادب میں بار پانے کا موقع نہ دیا جائے۔ نظریات اور ادبی معیاروں کے اختلاف کے حق کو بھی پوری طرح صرف تسلیم ہی نہ کیا جائے بلکہ تنقید میں برتا بھی جائے۔ جدید حسیت اور طرزِ فکر نہ تو کسی مخصوص

موضوع کا پابند ہے، نہ کسی مخصوص ہیئت کا۔ روایات سے یکسر انحراف بھی لازمی نہیں، حالانکہ اس کی بھی اجازت دینی چاہیے۔ روایات کی توسیع بھی ہوسکتی ہے اور انھیں جدید عصری تقاضوں کے تحت نئے معانی بھی عطا کیے جاسکتے ہیں۔ کلاسکی فارم اور ڈکشن میں بھی جدید طرزِ احساس و فکر کے اظہار کی گنجائش ہے، اگرچہ یہ کام بڑی خلاقانہ دسترس چاہتا ہے۔ انتہائی جدید ترین فارم اور لہجے میں بھی انتہائی دقیانوسی، پامال، فرسودہ اور روایتی تخلیقی باتیں کی جاسکتی ہیں۔ مواد اور ہیئت حقیقی سچی شاعری میں تو ایک دوسرے سے الگ کیے ہی نہیں جاسکتے۔ یہ ایک دوسرے کے ساتھ ہی ڈھلتے بنتے ہیں، اور ان کا رشتہ جسم اور لباس کا نہیں ہوتا بلکہ گوشت پوست کا رشتہ ہوتا ہے۔ یہ ایک ہی نامیاتی کل کے ناقابلِ تقسیم اجزا ہوتے ہیں، ایک دوسرے کا محتاج ہوتا ہے، مستقل بالذات وجود نہیں رکھتا۔ اسی لیے ہیئت اور مواد کے مسئلے کو میکانکی طور پر الگ الگ دیکھنا بھی غلط ہے اور محض کسی ایک کی بنا پر، دوسرے کو نظر انداز کرتے ہوئے حکم لگانا بھی مصنوعی طریقِ تنقید ہے بعض مسائل و موضوعات یا احساسات و جذبات کے ایک خاص انداز میں اظہار کے لیے کلاسکی اسالیب سے آج بھی فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اظہار کے کچھ تقاضے فارم کے تمام قیود کو توڑنے کے بھی متقاضی ہوسکتے ہیں لیکن ہمیں ان تجربات میں حقیقی اور غیر حقیقی سچی اور مصنوعی، اوریجنل اور تقلیدی شاعری کے فرق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ بیشتر تقلیدی، غیر حقیقی مصنوعی شاعری محض جدید ہیئت یا جدید طرزِ اظہار کا سہارا اس لیے لیتی ہے کہ اس کی روح جدید نہیں ہوتی، وہ ظاہری لباس کی جدت میں اپنی قدامت پسندی، روایت پرستی اور فرسودگی کو چھپانا چاہتی ہے لیکن حقیقی سچی شاعری ہیئت کی پابند نہیں ہوتی، وہ ہیئت کے تنوع کو بھی موقع محل کے لحاظ سے اختیار کرسکتی ہے۔ یہی حال الفاظ اور زبان کا بھی ہے۔ محض زبان کو بلاوجہ توڑنا پھوڑنا، لاعلمی اور جہالت میں غلط لفظ استعمال کرنا کمال نہیں۔ عجزِ بیان کو اجتہاد کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ جہاں زبان کی شکست و ریخت موضوع اور احساس کا اندرونی تقاضہ بن کر ابھرے وہاں اس کی یقیناً گنجائش ہے۔ اس سلسلے میں تنقید

کا کام یہ ہے کہ وہ افراط و تفریط، انتہا پسندی اور ہر طرح کی سنسنی خیزی یا فیشن پرستی سے آگاہ رہے۔

ہمارے یہاں تخلیق اور تنقید کی دوئی مٹنے میں برسوں لگے ہیں۔ آج شعر کی تنقید بڑی حد تک شاعروں کے ہاتھ میں ہے۔ اس لیے وسیع تر ادبی معیاروں روایات سے آگہی، ان کے توسیع کے امکانات سے باخبری، ان سے انحراف اور انقطاع کی ضرورت، زبان کے نئے خلاقانہ استعمال اور اس کے ساتھ اپنے عصر سے باخبری اس کی پیچیدگیوں کے عرفان اور تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کی رمز شناسی ایسی شرائط ہیں جن کی تکمیل کی حتی الامکان کوشش کرنی چاہیے۔ جدید ادیبوں نے جن روایات سے بغاوت کی ہے، جن ادبی اور غیر ادبی معیاروں، اصولوں اور نظریوں کو رد کیا ہے، ان کو نئے لباس میں قبول کر لینا یا فروغ دینا جدید ادب و شعر کے حق میں بُرا ہوگا۔ اس طرح تنقید کی ذمہ داری پہلے سے زیادہ بڑھ گئی ہے کیونکہ اب تخلیق تنقید کی توام بہن ہے۔ تنقید تخلیق کی رقیب نہیں رہی۔ تنقید تخلیق سے اور تخلیق تنقید سے براہِ راست متاثر ہونے لگی ہے۔ کیوں کہ دونوں کے چشمے جدا جدا نہیں رہے۔ ایک ہی ہو گئے ہیں۔

تنقید تخلیق کے بطن سے جنم لیتی ہے، مگر آگے چل کر تخلیق کی نشو و نما پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ میکانکی فارموں کی پابند تنقید تخلیق کے ارتقا میں رکاوٹ بنتی ہے، ممد و معاون نہیں ہوتی۔

تنقید کے متعلق ایک خوش فہمی یہ بھی رہی ہے کہ اس کا منصب تخلیق کی رہنمائی اور فنکار کی اصلاح ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نقادوں نے اپنے آپ کو تسکین دینے کے لیے یہ ذمہ داری بلاوجہ اپنے اوپر طاری کر لی ہے۔ تنقید کا ایک کام تو یہ ہے کہ وہ کسی زبان کے ادبی سرمائے کو سامنے رکھ کر، اس کا گہرا مطالعہ کر کے نقد کے اصول اخذ کرے۔ یہ اصول کسی بھی حالت میں مطلق، جامد اور آخری نہیں ہو سکتے۔ ان کو بدلتے ہوئے رجحانات اور تقاضوں کے ساتھ بدلنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کے لیے بنائے ہوئے اصول اور معیار ہر دور پر صادق نہیں آسکتے۔ ایک ہی دور میں مختلف مزاج رکھنے والے شاعروں کو تنقید

کی ایک ہی لکڑی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔ البتہ کچھ بڑے بڑے اصول اور معیار ایک دور کی ادبی صداقت اور فنی، جمالیاتی قدر و قیمت کو متعین کرنے میں رہنما اصولوں کا کام ضرور دے سکتے ہیں۔ جب تخلیقی تقاضے، میلانات اور معیار بدلتے ہیں تو تنقید کے بہت سے پرانے اصول اور معیار بیکار ہو جاتے ہیں بدلے ہوئے ادبی ماحول اور مزاج کے لیے اصول اور پیمانے وضع کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تنقید تخلیق کی تفسیر ہے، اور اسی کے تابع ہے، اسی کے ساتھ تنقید ایک دور کے ادب کے لیے تخلیق کی روشنی میں بنائے ہوئے میعاروں اور پیمانوں سے ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام بھی کرتی ہے لیکن قدر متعین کرنے کا کام فروعی ہے، اصل منصب نقاد کا یہی ہے کہ وہ اپنے دور کے ادب اور ادبی معیاروں کا عرفان عام کرے۔ تفہیم شعر میں مدد دے قدر کا تعین اور محاکمہ اضافی اور ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی مثالیں مل سکتی ہیں کہ ہم عصر نقادوں نے کسی شاعر یا ادیب کی قدر کا صحیح تعین نہ کیا ہو۔ ہم عصر ادب کے تعینِ قدر میں زمانی اور مکانی دونوں طرح کی قربت حائل ہوتی ہے۔ قدر متعین کرنے کے لیے زمانی بعد بھی ایک حد تک درکار ہے۔ ادب میں عام زندگی اور فطرت کے قوانین کے برعکس، قریب سے چہرے صاف پہچانے نہیں جاتے، بلکہ دھندلا جاتے ہیں، بہت سے دوسرے عوامل حقیقی قدر و قیمت کو نظروں سے اوجھل کر دیتے ہیں۔ مروّت، شخصی تعصّبات، تعلقات، مصلحتیں، ذہنی ہم آہنگی، بعض ہم عصر میلانات سے نقاد کی بیزاری، یہ سب چیزیں نگاہ کو ضروری اور غیر ضروری، حقیقی اور غیر حقیقی، اہم اور غیر اہم، قابلِ قدر اور ناقابلِ اعتنا میں تمیز کرنے سے باز رکھتی ہیں۔ اس لیے جس حد تک ممکن ہو نقاد افراد اور شخصیتوں پر حکم لگانے میں جتنی احتیاط کرے اتنا ہی اچھا ہے۔ البتہ عام میلانات، رجحانات اور ادبی اقدار کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ایک حد تک صائب ہو سکتی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے مختلف ادیبوں کی قدر و قیمت متعین کرنے میں جو غلطیاں کی ہیں وہ ہمارے سامنے ہیں، اسی طرح جدید تنقید کی افراط و تفریط، انتہا پسندی اور یک رخے پن کا راز بھی اسی کوشش میں بڑی حد تک مضمر ہے۔ نہ تو ترقی پسندی ادب

کی قدر متعین کرنے کا واحد پیمانہ ہے نہ جدیدیت۔ پھر جدیدیت کی تفسیر میں بھی اتنے اختلافات ہیں، ہر شاعر اور نقاد کے اتنے الگ الگ معیار اور پیمانے ہیں کہ کوئی ایک اصول یا معیار سب کے لیے قابل قبول ہو بھی نہیں سکتا۔ اس اختلاف کی فضا میں تعصبات کی بنا پر حکم لگانے سے بہتر یہ ہے کہ قدر متعین کرنے کے بجائے عصریت اور جدیدیت کے تقاضوں، معیاروں اور عام اصولوں کی تفسیر اس ادب کی روشنی میں، جو سامنے آرہا ہے کی جائے۔ مجرد تصورات اور اصول بھی اس تفسیر کے لیے کافی نہیں، جب تک ان کی جڑیں اس ادب میں پیوست نہ ہوں جو بالفعل تخلیق ہورہا ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں بھی بالقوہ، یعنی جو تخلیق ہو سکتا ہے اور آدرش، یعنی جو تخلیق کا معیار ہونا چاہیے، ایسے مفروضات ہیں جنھیں پیمانہ بنانا مناسب نہیں ہو سکتا۔

اکثر ناقدین سے اگر یہ کہا جائے کہ ان کا منصب تخلیق کی تفسیر و تفہیم ہے، حکم لگانا اور رہنمائی کرنا نہیں تو شاید انھیں اپنے منصب کی اہمیت کم ہوتی نظر آئے۔ لیکن حقیقت میں تفسیر و تفہیم اور تخلیق کی بازآفرینی رہنمائی اور اصلاح سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اس کا اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے کہ اپنی کیفیت اور قدر و وقعت کے لحاظ سے ہمارا تنقیدی سرمایہ تخلیقی سرمائے کی بہ نسبت بہت فروتر ہے۔ تنقید نے تخلیق سے بھی کئی قدم آگے نکلنے کی کوشش کی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دونوں ایک دوسرے کے ہم سفر نہ رہے اجنبی بن گئے۔ تنقید نے مغرب سے مانگے ہوئے اصولوں، ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کے معیاروں اور عالمی قدروں کی مشعل ہاتھ میں اٹھائی اور آگے نکل گئی، اس نے یہ فرض کر لیا کہ تخلیق اس روشنی میں پیچھے پیچھے صحیح سمتوں میں سفر کرتی رہے گی۔ لیکن اس رہنمائی کی کوشش نے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے سے دور اور اجنبی کر دیا۔ تنقید پر تخلیق کی ہم سفری لازم ہے۔ رہنمائی یا مشعل برداری اس کا کام نہیں۔ اصول، معیار اور قدریں تخلیق سے کٹ کر، آگے بڑھ کر، ذہن کی دنیا میں جنم نہیں لیتیں، ان کی نشو و نما تجربے کی زمین پر۔ اسی آب و گل سے ہوتی ہے جو تخلیق کی زمین میں بالفعل موجود ہیں۔ اس آگے نکلنے کی کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک سمت میں تو تنقید آگے بڑھ گئی، یہ اصولوں، عالمی معیاروں اور نظریوں

سے واقفیت کی سمت تھی۔ لیکن محض اصولوں سے واقفیت اور نظریوں سے باخبری تنقید کی ترقی کا ثبوت نہیں۔ اس طرح کی تنقید کی افراط اور عملی اطلاقی تنقید کی کمی ادب شناسی کی علامت نہیں۔ ہمارے پرانے صوفیا نے خبر اور نظر کے فرق پر جو زور دیا ہے، وہ ادب میں بھی ضروری اور معنی خیز ہے۔ محض خبر (نظری علم) سے ادب کی آبیاری نہیں ہوتی، اس کے لیے نظر و تخلیق کا عرفان ضروری ہے۔ تنقید کی پہلی سمت میں مصنوعی تیز رفتاری اور سبقت نے میکانکی تنقید کو فروغ دیا۔ تنقید کو پتہ بھی نہ چلا وہ ایک ہی سمت میں آنکھ بند کیے چلتی رہی، اور اس کے پس پشت تخلیق کے دھارے اور سمتیں بدل گئیں۔ اس طرح تخلیق و تنقید کے درمیان آزادی کے بعد جو وسیع خلیج حائل ہوگئی، اس کی وجہ سے ادب میں زوال اور جمود کے نعرے سنائی دینے لگے۔ نقادوں کو تخلیق کی نئی سمتوں اور فضاؤں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کے لیے مراجعت بھی کرنی پڑی اور اپنی سمت بھی بدلنی پڑی، یہ آسان کام نہ تھا، اس میں برسوں لگ گئے، جس کی وجہ سے ایک تنقیدی خلا پیدا ہوگیا۔

جدید ادب کی تنقید نے اسی فضا میں آنکھ کھولی۔ ماضی قریب کی تنقید سب سے زیادہ اس نئے ردِ عمل کی مناسب طور پر ہدف بنی، مگر اس ردِ عمل میں انتہا پسندی بھی راہ پاتی رہی، جب جدید تنقید کا ایک بڑا مکتبِ خیال پیدا ہوگیا تو تنقید و تخلیق کا فاصلہ کم ہوا۔ دونوں میں ہم آہنگی کی کوششیں ہوئیں اور خود تخلیق کاروں نے تنقید کے منصب کی طرف توجہ کی۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ آج تنقید و تخلیق کی دوئی بڑی حد تک مٹ رہی ہے۔

لیکن دوئی کے مٹنے سے ایک دوسرا خطرہ پیدا ہوگیا ہے۔ اب سے پہلے تنقید اور تخلیق دو الگ الگ دنیاؤں کی مخلوقات تھیں، ایک دوسرے سے ہراساں تھا، کبھی کبھی رفاقت اور ہم آہنگی کی سعی بھی ہوتی رہی۔ مگر بہ حیثیت مجموعی تخلیق کار نقاد سے خوف زدہ اور خفا رہے تھے۔ نقاد اپنے آپ کو ایک بلند تر دنیا کی مخلوق سمجھ کر تخلیق کاروں کو مفید مشورے، نصائح، خطبات اور رہ نمایانہ اصولوں سے نوازنے کے ساتھ مرعوب کن نظریات و اصطلاحات ان کے سروں پر لادنے ہی

میں اپنے منصب کی تکمیل سمجھتا تھا۔ اس فاصلے کی وجہ سے حقیقی ادب تنقید سے غیر متاثر رہا۔ البتہ غیر حقیقی، تقلید اور مصنوعی شاعروں افسانہ نگاروں کی پوری ایک امت نقادوں پر ایمان بالغیب لاکر ان کی دکھائی ہوئی صراطِ مستقیم پر چلنے میں اپنی نجات اور ان کے غضب سے محفوظ رہنے ہی کو عاقبت اندیشی سمجھتی رہی۔ موجودہ فضا میں ایسے پیغمبروں پر نہ تو کوئی ایمان لاسکتا ہے، نہ تخلیق کی کوئی صراطِ مستقیم دکھائی جاسکتی ہے۔ آج اگر بے راہ روی پھیل رہی ہے تو یہ خود اپنی روشنی کے غلط استعمال کا نتیجہ ہے۔ آج بھی ہر دور کی طرح تقلیدی ذہنوں، غیر حقیقی فیشن زدہ شاعری کرنے والوں، فارمولوں کو تخلیق کی اساس ماننے والوں کی بہتات ہے، جو اپنی روشنی سے محروم ہیں۔ اس لیے آج کی فارمولا بازی اس امتِ پریشاں کو گمراہ کرنے میں کامیاب ہوسکتی ہے اور ہو رہی ہے۔ چونکہ اب تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے قریب آگئے ہیں، ہم سفر ہوگئے ہیں، اس لیے تنقیدی نظریات، اصولوں اور معیاروں کا اثر ناپختہ ذہنوں پر فوری اور براہِ راست ہوتا ہے۔ بعض پختہ مشق فنکار بھی سنسنی خیزی اور سستی شہرت کے شوق کے ہاتھوں چلتے ہوئے فیشنوں اور فارمولوں کے سانچوں میں اپنی شاعری کو ڈھالنے لگے ہیں۔ اس لیے آج تنقید کی نظریہ سازی، فارمولا بازی اور میکانکی رویہ پہلے سے زیادہ خطرناک ہوسکتا ہے۔ اس سلسلے میں ہم بعض شاعروں کی تنقیدی آرا اور معیاروں کو تو ان کی انتہا پسندی اور یک رخے پن کے باوجود قبول کر سکتے ہیں اس لیے کہ اس سے ان کی شاعری کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اگر جب کسی شاعر یا فنکار کے تخلیقی سرمائے اور تنقیدی نظریے میں بعض تناقصات اور بنیادی اختلافات ہوں تو دیکھنا پڑے گا کہ اس کی اصل شناخت تخلیق پاروں سے ہوسکتی ہے یا اوپر سے لادے ہوئے مصنوعی نظریات سے۔ میں سمجھتا ہوں کہ کسی شاعر کی شناخت اس کے اس شعلے سے بہتر طور پر ممکن ہے جو اس کی تخلیق میں جل رہا ہے، نظریات کا بنایا ہوا فانوس اس شعلے کو نمایاں نہیں کرتا بلکہ اس پر نقابیں ڈال کر اسے مدھم اور مبہم بناتا ہے۔ ایک ہی شخص کے یہاں تنقیدی نظریے اور تخلیقی کاوشوں میں تناقض اور تضاد ہو تو یہ سمجھنا پڑے گا کہ وہ تنقید میں ابھی میکانکی رویّوں اور مجرد تصورات کا قائل ہے جب کہ اس کی تخلیق ان کی نفی کر رہی ہے۔ شاعر

کی حقیقی زندگی اور تخلیق میں ہم آہنگی ہونا اس کی شاعری کے حقیقی ہونے کا ثبوت ہے تو اس کی تنقید اور تخلیق میں ہم آہنگی اس کی تنقید کے حقیقی ہونے کا معیار ہے۔ تخلیق اور تنقید کی دوئی اس وقت مٹ سکتی ہے جب تخلیق شاعر کے تنقیدی نظریوں، معیاروں اور اصولوں کی توثیق کرے، اور تنقید اس کی تخلیقات کی تفسیر و توجیہ۔

کسی ایک فرد کی تنقیدی نظر کو ادب پر عمومی طور سے منطبق کرنے سے پہلے اس میں سے ذاتی عوامل کو گھٹانا اور ممکن حد تک معروضیت پیدا کرنا پڑے گا۔ تنقید سے اس طرح کی معروضیت کا مطالبہ تو غلط ہوگا جو سائنس اور عقلی علوم میں ملتی ہے، اس لیے کہ آج فلسفہ بھی معروضیت کی راہوں پر چلنے کی کوشش کر رہا ہے، صداقت معروضی بھی ہوتی ہے اور موضوعی بھی۔ معروضی صداقت کی اساس موضوعی صداقتوں کی باہمی توثیق ہے تو موضوعی صداقت کی کسوٹی معروضی صداقتوں سے اس کی ہم آہنگی۔ صداقت کا ایک فرد کے لیے بھی ایک پیمانہ ہوسکتا ہے، ایک دور کے لیے بھی اور ایک عالم کے لیے بھی۔ اضافی صداقتوں کے ان پیچیدہ رشتوں میں معروضیت کا سرا دریافت کرنا بہت مشکل کام ہے۔ ادب میں صداقت موضوعی ہوتی ہے لیکن اس کا رشتہ معروضی حقائق سے ہی ہوتا ہے۔ معروضی حقایق بھی تخلیق کے عمل میں جوں کے توں ادب میں منعکس نہیں ہوتے، وہ مبالغے کے ساتھ علامتوں کی صورت میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔ شاعرانہ صداقت موضوعی بھی ہوتی ہے اور علامتی بھی۔ اس کی منطق بھی عام منطق سے مختلف وجدانی اور تخلیقی ہوتی ہے جس میں عام منطق کے تناقضات اور تضادات باہم دگر تحلیل ہوجاتے ہیں۔ صداقت کی اس اضافیت اور موضوعیت سے قطع نظر کا ذوق بھی ادب پارے کی تفسیر و توجیہ اور اس کے اثر کی بازآفرینی میں اہم کام انجام دیتا ہے، ذوق کا فرق صرف سطحوں کا فرق نہیں، مزاجوں کا فرق بھی ہوتا ہے۔ مزاجوں کا یہ فرق شاعر نقادوں کی توجیہات اور محاکموں پر دوسرے نقادوں کی بہ نسبت زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ان عوامل کی کارفرمائی میں معروضی نظر اور رویے کی برقرار ناممکن نہ سہی تو بہت دشوار ضرور ہے۔ اس لیے تنقید کی معروضیت کو مطلق صداقتوں کے مترادف ماننے کے بجائے غیر شخصی وسیع تر ہمدردانہ زاویۂ نگاہ ماننا ہوگا، جس میں مختلف النوع

تجربات، احساسات، جذبات، طرزِ اظہار، لہجوں اور اسالیب کے لیے اتنی لچک ہو کہ ان میں سے ہر ایک کو اس کے حدود میں رکھ کر غیر متعصبانہ روادارانہ نظر سے پرکھا جا سکے۔

اردو نقاد اگر اپنی شاعری کے جواز میں تنقیدی نظریے بناتا ہے تو اس کا اسے حق ہے، لیکن ان نظریوں کی حیثیت عمومی ہونی چاہیے، خصوصی نہیں۔ اسے اپنی شاعری کے محاکمے اور تجزیے کا کام دوسروں پر چھوڑ دینا چاہیے۔ اس کی تنقیدی آرا سے اس کے اپنے رویّوں، اصولوں، معیاروں، آدرشوں، تصورات اور نفسیاتی شخصی عوامل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے لیکن اگر کوئی شاعر نقاد ان کو عمومی شکل دے کر کلیے اور فارمولے بنا لے تو اس سے نہ صرف تنقید کی ممکنہ معروضیت مجروح ہوگی بلکہ اس کی اپنی تخلیق کا دائرہ بھی غیر شعوری طور پر محدود ہو جائے گا۔ تنقید تخلیق کا جواز اور توثیق ہوتی ہے، مگر اسے تخلیق کی بنیاد یا رہنما نہیں بننا چاہیے۔

شارب ردولوی

شارب ردولوی یکم ستمبر ۱۹۳۵ء کو ردولی، یو۔پی کے ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد حکیم حسن عباس فارسی اور عربی کے عالم تھے۔ وہ ماہر قلب بھی تھے۔ شارب ردولوی نے ابتدائی تعلیم گھر میں پائی، میٹرک انھوں نے ہائی سکول کانپور سے پاس کیا، ۱۹۵۶ء میں بی۔اے آنرز، ۱۹۵۷ء میں ایم۔اے (اردو) اور ۱۹۶۵ء میں پی۔ایچ۔ڈی کیا۔ ۱۹۶۱ء میں شارب ردولوی دیال سنگھ کالج، دہلی میں لیکچرر ہوئے۔ نومبر ۱۹۷۵ء سے مئی ۱۹۷۹ء تک ترقی اردو بیورو میں پرنسپل پبلی کیشن آفیسر رہے۔ اور پھر واپس کالج آ گئے۔ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز شعر گوئی سے کیا۔ طالب علمی کے زمانہ میں لکھنؤ یونیورسٹی کے ایک پندرہ روزہ اخبار "پاسبان طلبہ" نکالا۔ ۱۹۵۶ء میں روزنامہ اردو لکھنؤ کے ایڈیٹر بن گئے۔ شارب ردولوی معروف مارکسی نقاد ہیں۔ انھیں ادبی خدمات کے لیے یو۔پی اردو اکادمی، میر اکادمی، دہلی اردو اکادمی اور حلقہ نیاز کراچی کی طرف سے انعامات ملے ہیں۔ وہ پبلی کیشنز اینڈ رائٹرس گرانٹ کمیٹی، یو۔پی اردو اکادمی، بورڈ آف گورنرس اردو اکادمی آندھرا پردیش، سمینار کمیٹی اردو اکادمی دہلی، انجمن ترقی پسند مصنفین کے رکن رہے ہیں، مزید وہ احتشام حسین میموریل کمیٹی کے سکریٹری، سجاد ظہیر میموریل کمیٹی کے نائب صدر اور نیشنل سٹیزنز کاؤنسل کے سکریٹری رہے ہیں۔ وہ ادبی تقاریب میں شرکت کے لیے کئی بیرونی ممالک کا دورہ کر چکے ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) مراثی انیس میں ڈرامائی عناصر ۱۹۵۹ء (۲) گل صد رنگ ۱۹۶۰ء (۳) جگر، فن اور شخصیت ۱۹۶۱ء (۴) افکار سودا ۱۹۶۱ء (۵) جدید اردو تنقید ۱۹۶۸ء (۶) مطالعہ ولی ۱۹۷۲ء (۷) تنقیدی مطالعے ۱۹۸۴ء

شارب ردولوی

حالی اور اردو تنقید

تذکروں کی موشگافیوں، بحر و قوافی اور زبان و محاورے کے جھگڑے سے لے کر مابعد ساختیاتی تنقید تک ادبی تفہیم کے نئے نئے گوشوں کے نکل آنے کے باوجود اردو تنقید میں اگر کسی کتاب کی اہمیت میں فرق نہیں آیا تو وہ 'مقدمہ شعر و شاعری' حالی ہے۔ کسی کتاب کا سو سال تک Relevant رہنا معمولی بات نہیں ہے۔ مقدمہ کی حیثیت اردو تنقید میں بوطیقا یا خشت اول کی ہے لیکن آج بھی جب تنقید کا ذکر آتا ہے تو وہ مقدمے کے ذکر کے بغیر پورا نہیں ہوتا۔ حالی کو بعض لوگوں نے 'تضاد' کا شکار قرار دیا ہے اور ان کی شاعری و تنقید میں متضاد پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے لیکن اس طرح کے تجزیے حالی کی بنیادی اہمیت کو کم نہیں کرتے۔ حالی کیا کسی بھی نقاد سے نہ تو سارے لوگ متفق ہو سکتے ہیں اور نہ ان کی ہر بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن اگر کسی چیز کو اس کے سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھا جائے تو تضاد خود بخود پیدا ہو سکتا ہے۔ حالی کے سلسلے میں یہ زیادتی ہوئی ہے، ممکن ہے کہ اس کا سبب یہ ہو کہ مقدمے کی تفسیر و تعبیر میں افادیت اور مقصدیت پر زیادہ زور دیا گیا اس لیے جواباً ان کے یہاں تضاد کی تلاش کی گئی ہو۔

حالی ایک نکتہ رس ذہن اور دوربین نگاہ رکھتے تھے۔ ان میں اپنے عہد سے آگے دیکھنے کی صلاحیت تھی۔ انھوں نے محسوس کر لیا تھا کہ نہ یہ معاشرہ اسی طرح رہ پائے گا

اور نہ ادب۔ اس لیے انھوں نے اس کے لیے ایسی مستحکم بنیادیں تلاش کرنے کی کوشش کی کہ وہ ان تبدیلیوں کا ساتھ دے سکے۔

مقدمۂ شعر و شاعری کے سلسلے میں اگر اس بات پر توجہ دی جائے کہ حالی نے مقدمہ کیوں لکھا اور جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ حالی نے دس سال کی محنت کے بعد اس کو مکمل کیا تو حالی کو عمر عزیز کے دس سال اس کام پر صرف کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ کیا اس کا سبب صرف یہ قرار دیا جا سکتا ہے کہ لریکل بیلڈس کا مقدمہ انھوں نے پڑھا تھا اور ورڈس ورتھ کی طرح وہ بھی اپنی شاعری کا جواز پیش کرنا چاہتے تھے؛ میرے خیال میں اگر اتنا ہی ہوتا تو بہ آسانی اس سے بہت کم الفاظ و مباحث میں وہ یہ کام انجام دے سکتے تھے۔ مقدمے کے canvas کی وسعت اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ نئے زمانے کے لیے اردو شعر و ادب کو ایسی مستحکم بنیاد دینا چاہتے تھے کہ وہ ہر طرح کی تبدیلیوں میں فروغ پا سکے اور ان سے توانائی حاصل کر سکے۔

حالی نے مقدمے میں اصنافِ سخن کی بات ضرور کی ہے اور انھیں اصلاحات کی وجہ سے وہ موردِ الزام ٹھہرے اور ہدفِ اعتراضات بنے لیکن اصلاحِ سخن کے ساتھ وہ ذوقِ شعری یا مذاقِ سخن کی بھی اصلاح کرنا چاہتے تھے جو اصناف کی اصلاح سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ اور یہ چیز ایک زیریں لہر کی طرح پورے مقدمے میں نظر آتی ہے۔ حالی کے نقطۂ نظر کے مطابق اس وقت کا مذاقِ شعر بگڑ چکا تھا۔ رسمی و خیالی اور مصنوعی مضامین و موضوعات کے علاوہ شعرا کے پاس کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ اس لیے انھوں نے فکر و نظر پر سخت ضرب لگانے کی کوشش کی۔ حالی کو تھوڑی دیر کے لیے اسی تاریخی پس منظر میں دیکھیے تو بہت سی الجھنیں ختم ہو جائیں گی۔ مقدمے کی اشاعت ۱۸۹۳ء میں ہوئی۔ دس سال میں حالی نے اسے مکمل کیا تھا یعنی ۱۸۸۲ء کے قریب انھوں نے اسے لکھنا شروع کیا ہوگا۔

اس زمانے میں سیاسی صورتِ حال کیا تھی اس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ بہادر شاہ ظفر کی حکومت ختم ہو چکی۔ انگریزوں کا تسلّط مکمل ہو چکا۔ معاشرہ بدترین زبوں حالی کا شکار، مسلمان ایک طرف احساسِ کمتری میں مبتلا دوسری طرف مٹ جانے اور لٹ جانے کی ذلت اور انگریزی کی طرف سے بات بات میں تذلیل۔

ادبی افق پر نظر ڈالیے تو مومن، غالب، شیفتہ ختم ہو چکے، نئے گروہ میں سرسید اور ان کے رفقا جو بہت معمولی اقلیت میں اور اکثریت کے معتوب اور مقہور۔ حالی نے سب ٹوٹتے اور بگڑتے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ کس طرح رفتہ رفتہ ایک ایک چیز ختم ہوتی گئی وہ ان کے سامنے تھا۔ ٹوٹے ہوئے گھر پھر بن سکتے تھے لیکن جو مار ڈالے گئے، جنھیں پھانسی دے دی گئی وہ دوبارہ نہیں مل سکتے تھے اور اس سے بڑی ایک چیز تہذیبی شکست و ریخت اور وقار تھا۔ حالی کے خیال میں اس کی ذمہ داری اس معاشرے پر تھی جو شمشیر و سناں سے بے نیاز اور 'طاؤس و رباب' کا شکار ہو گیا تھا۔ مولانا حالی اس کے اسباب میں اردو شاعری کو بھی ایک سبب مانتے ہیں جس میں عشق و وصال، ہجر و مہجوری، تصنع اور بناوٹ، قافیہ پیمائی، روایت پرستی، تقلید و لفظی بازی گری کے علاوہ کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ وہ ایک دردمند دل رکھتے تھے اور بدلے ہوئے حالات میں دوبارہ ایک تہذیبی، ادبی، علمی اور قومی تشخص قائم کرنا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے اس روایت پرستی، عشق بازی اور بے اثر شاعری پر ضربِ کاری لگائی۔ یہ حالی کی وسعتِ نظر کی بات ہے کہ انھوں نے مقدمہ میں ایسے پیمانے اور اصول مقرر کیے کہ آئندہ بھی ان پیمانوں پر ادب کو پرکھا جا سکے۔

وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جس نے ایک نقطۂ نظر کے تحت ادب کو پرکھنے کی کوشش کی اور صرف اس سے بحث نہیں کی کہ موجودہ ادب کیسا ہے بلکہ پہلی بار یہ بتایا کہ ادب کو کیسا ہونا چاہیے۔ حالی سے کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے لیکن اس سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ انھوں نے ادب کے محدود مطالعے کو کثیر الجہت مطالعہ بنا دیا۔ شعر فہمی جس کی بنیاد اس وقت تک زبان و بیان، روزمرہ محاورے کے استعمال، صنعتوں کے استعمال اور عروضی بحثوں تک محدود تھی اس کو زندگی کی وسیع فضا سے ہم کنار کر دیا۔ اصنافِ سخن خاص طور پر غزل پر ان کے شدید اعتراضات کو آج کے حوالے سے نہیں ان کے عہد اور ان کے حالات کے حوالے سے دیکھیے جس کا اشارۃً ذکر کر چکا ہوں۔ حالی ایک دردمند اور حساس دل رکھتے تھے۔ اسی لیے اس وقت کے حالات سے اتنا ہی زیادہ وہ متاثر ہوئے، اور اس کی اصلاح کی اسی شدت سے کوشش کی۔ یہ ان کی کمزوری نہیں بلکہ ایک تاریخی کارنامہ ہے کہ

شعر و ادب کا جائزہ لینے کے اقدار ہی نہیں مقرر کیے بلکہ ایک ایسے موقع پر جب قدیم اقدار بکھر چکے تھے۔ مایوسیوں کے سایوں میں لذت اندوزی اور لفظی بازی گری کی پرورش پانے لگی تھی شعر و ادب کی اقدار کو متعین کرنے کی کوشش کی۔

حالی کے تنقیدی نظریات میں تخیل، مطالعۂ کائنات اور قدرتِ الفاظ کو بہت اہمیت حاصل ہے اور ان کے نقطۂ نظر کی بحث میں اکثر ناقدین نے اس پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ساتھ ہی خود حالی نے اپنے موقف کو واضح کرنے کے لیے ان موضوعات کو تفصیل سے لکھا ہے۔ انھوں نے شاعر کے لیے تخیل کو ضروری قرار دیا ہے اور تخیل ان کی نگاہ میں "ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔"

حالی کے اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں اول تخیل شعور کا ایک حصہ ہے اور وہ انھیں چیزوں سے ترتیب پاتا ہے جو مشاہدے یا تجربے کے ذریعے ذہن میں جمع ہوتی رہتی ہیں۔ دوسرے تخیل بعید از قیاس نہیں ہو سکتا۔ اگر وہ بعید از قیاس یا ماورائیت کا شکار ہو جائے تو شاعری کو مبہم اور مغلق بنا سکتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے تخیل پر قوتِ ممیزہ کا پہرا بٹھا دیا کہ:

> "قوتِ متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوتِ ممیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے ... اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔ قوتِ متخیلہ کیسی ہی دلیر اور بلند پرواز ہو جب تک وہ قوتِ ممیزہ کی محکوم ہے شاعری کو اس سے کچھ نقصان نہیں پہنچتا بلکہ جس قدر اس کی پرواز بلند ہوگی اسی قدر شاعری اعلیٰ درجے کو پہنچے گی۔"

اس جگہ جو بات توجہ طلب ہے وہ یہ ہے کہ حالی رومانیت سے شاعری کا رشتہ کاٹ کر زندگی سے اس کا رشتہ جوڑتے ہیں۔ وہ شاعری میں حد سے زیادہ تصوریت اور ماورائیت کو غلط سمجھتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں متخیلہ کی خلاقی اور بلند پروازی اہم ہے لیکن وہ رومانیت کا شکار نہ ہو جائے جو شاعری کو دور از کار اور شاعر کو صرف خیالی دنیا م

میں جینے والا بنا دے۔

حالی نے ایسے وقت میں رومانیت کے خلاف آواز اٹھائی جس وقت شاعری کی پناہ گاہ یہی رومانیت تھی۔ ساتھ ہی ایک اور اہم بات پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ ایک روایت اور قدیم تہذیبی تصور سے وابستہ ہونے کے باوجود حالی نے اپنے ان خیالات کا اظہار کیا اور اسی کے ساتھ ایسے موقع پر جب وزن اور عروض کی شاعری کے لیے سب سے زیادہ اہمیت تھی۔ انھوں نے قافیے اور وزن کو شعر کے لیے ضروری قرار نہیں دیا اور یہ اس عہد کے لیے بڑی انقلابی بات تھی۔ وہ وزن کی اہمیت اور خوبی، اس کے حسن اور اس کے اثر کے منکر نہیں ہیں لیکن شعر کو وزن کا محتاج نہیں سمجھتے۔

حالی کے تنقیدی نظریات کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ لچک دار ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ادب بے لوچ ضابطوں کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اس لیے آپ مقدمے کے بنیادی نکات میں کہیں بھی سخت گیری نہیں پائیں گے جہاں وہ شاعری کے لیے اصلیت سادگی اور جوش کا ذکر کرتے ہیں وہاں بھی اصلیت ان کے یہاں مردہ حقیقت نہیں بلکہ متخیلہ سے مل کر تخلیق پانے والی دل کش اور دل پذیر شے ہے اور اسی طرح جوش صرف بڑے گھن گرج والے جوشیلے الفاظ نہیں بلکہ پُر خلوص اور دل سوز جذبے کا نام ہے۔
حالی کا بہت بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے اردو تنقید کو وسعتِ ذہنی، علم اور مطالعے کی کھلی فضا سے آشنا کیا اور تفہیم کے نئے انداز اور نئے گوشوں کے لیے راہوں کو ہموار کیا۔ آج اردو تنقید کا کارواں جس منزل پر ہے وہاں تک پہنچنے میں حالی کا بہت بڑا حصہ ہے جس سے نہ اردو تنقید کا 'آج' انکار کر سکتا ہے اور نہ آنے والا کل۔

فضیل جعفری

سید فضیل احمد جعفری ۲۲ جولائی ۱۹۳۶ء کو قصبہ مہنگاؤں، الہ آباد (یوپی) میں پیدا ہوئے۔ ابتدا میں عربی اور اردو کی تعلیم اپنی والدہ محترمہ سے حاصل کی۔ دولت حسین مسلم انڈین ہائی سکول سے میٹرک پاس کیا۔ انھوں نے الہ آباد یونی ورسٹی سے بی۔اے کیا، اور مرہٹواڑہ یونی ورسٹی، اورنگ آباد سے انگریزی میں ایم۔اے کی ڈگری لی۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد وہ ۱۹۶۲ء سے ۱۹۷۰ء تک گورنمنٹ کالج اورنگ آباد اور گورنمنٹ کالج ناگپور میں شعبۂ انگریزی سے منسلک رہے۔ جون ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۲ء تک برہانی کالج میں صدر شعبۂ انگریزی رہے۔ پچھلے کئی برسوں سے روزنامہ انقلاب بمبئی کے مدیر اعلیٰ ہیں۔ وہ سہ ماہی اظہار کے مدیر بھی رہ چکے ہیں۔ فضیل جعفری معروف اور معتبر نقاد ہیں۔

تصانیف :

(۱) رنگ شکستہ (شاعری) (۲) چٹان اور پانی (تنقید) (۳) کمان اور زخم (تنقید)

فضیل جعفری

نئی شاعری اور جدیدیت

ادھر چند برسوں میں جدیدیت، ترقی پسندی، جدید شاعری، نئی شاعری وغیرہ کے متعلق، رسائل کے صفحات پر جو دھواں دھار بحثیں ہوئی ہیں اور ہو رہی ہیں، ان کا ایک بڑا فائدہ یہ ہوا ہے کہ لوگ باگ نہ صرف نئی شاعری کے وجود سے واقف ہو گئے بلکہ نئی شاعری کے چرچے بہ بدی ہی سہی، موجودہ اردو تنقید میں ایک غالب حیثیت اختیار کر گئے۔ کئی لحاظ سے یہ ایک اچھی بات ہے۔ لیکن ان مباحث کا ایک بُرا پہلو بھی ہے۔ وہ یہ کہ ہم لوگوں نے زیادہ توجہ اس بات پر صرف کی اور ہنوز کر رہے ہیں کہ کون نیا شاعر ہے، کون نہیں ہے۔ نئی شاعری کی بنیادی خصوصیات سے بہت کم بحث کی گئی۔ زیادہ تر لوگ نئی شاعری کے سلسلے میں بحث کرتے ہوئے ایسی باتیں لکھتے ہیں، جن کا تعلق دراصل نئی شاعری سے اتنا نہیں ہوتا، جتنا ان کی اپنی ذہنی اختراع سے۔ نتیجہ یہ ہے کہ کسی کے نزدیک نئی شاعری کی ابتدا بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے ہوتی ہے تو کسی دوسرے کے نزدیک یہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی پیداوار ہے۔ کوئی صاحب فراق و فیض سے ظفر و اقبال تک، سب کو نیا شاعر کہہ کر اپنے تنقیدی فرض سے سبک دوش ہو جاتے ہیں تو کوئی صاحب سرے سے ہی، ان تمام لوگوں کی اہمیت سے انکار کر دیتے ہیں۔ کوئی نئی شاعری کے لئے "ماضی کے صالح عناصر اور زندہ روایات" کا نسخہ تجویز کرتا ہے تو کوئی دوسرا ماضی اور اس کے تمام ادب کو گالیاں دینا ہی، جدیدیت کی پہلی شرط سمجھتا ہے۔ زیادہ قابلِ رحم حالت ان حضرات کی ہے جو نئی شاعری یا جدیدیت کے کسی ایسے معیار کو

تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں جس پر خود ان کی اپنی شاعری پوری نہ اترتی ہو۔ علاوہ ازیں ادب کے اکھاڑے میں اس وقت کچھ ایسے پہلوان بھی موجود ہیں جو "سید برادران" کی طرح جس سے خوش ہو جاتے ہیں اس کے سر پر جدیدیت کا تاج زریں رکھ دیتے ہیں اور جس سے ناراض ہو جاتے ہیں، اسے بے تاج کر دیتے ہیں۔ غرض کہ نئی شاعری اور جدیدیت کے سلسلے میں فی زمانہ اچھا خاصا انتشار پھیلا ہوا ہے۔ ان ہنگاموں میں بھی بعض قارئین[1] جدیدیت کو سمجھنا اور پھر اس کے توسط سے نئی شاعری کو پڑھنا چاہتے ہیں۔ جدیدیت کے سلسلہ میں نہ تو کوئی ٹھوس اور جامد فارمولا بنایا جاسکتا ہے اور نہ ہی اس کی کوئی ایسی تعریف کی جاسکتی ہے جس کا اطلاق ہر زمانے کی اور ہر طرح کی نئی شاعری پر کیا جاسکے۔ جدیدیت ایک اضافی چیز ہے اور ہر زمانہ میں اس کے ڈھانچہ میں واضح تبدیلیوں کا ہونا ایک ناگزیر سی بات ہے "ایک زمانہ میں جدیدیت سرسید تحریک کا نام تھا۔ گویا وہ اندازِ نظر اور وہ رویہ جس سے سرسید نے اس قوم کے ماضی اور حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی، اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیا ممکن ہوسکا۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۱۹۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا۔ لیکن آج ... کیا ہم ان میں سے کسی کو جدیدیت کہہ سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے جدیدیت ایک

---

[1] لفظ "قارئین" اردو کے سلسلہ میں ذرا مبالغہ آمیز اصطلاح معلوم ہوتی ہے۔ کروڑوں افراد پر مشتمل یہ بے غیرت اور بے حس لسانی جماعت، اردو سے فقط دستخطوں، جلسوں اور جلوسوں تک دلچسپی رکھتی ہے۔ دستخطیں لاکھوں کی تعداد میں جمع ہوسکتی ہیں لیکن اردو کی اچھی کتابیں اور معیاری رسالے ہزاروں کی تعداد میں بھی نہیں بک پاتے۔ اس سلسلہ میں بعض حضرات کچھ فلمی، نیم فلمی مذہبی رسالوں کی کثیر تعداد اشاعت کے حوالے دیتے ہیں، لیکن درحقیقت ان فلمی اور مذہبی رسالوں کے فروخت ہونے کا سبب اردو زبان و ادب سے دلچسپی نہیں ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اگر ہر ماہ معجون شباب آور کی ہزاروں شیشی بک جائیں تو اس سے یہ مطلب نہیں نکالا جاسکتا کہ لوگوں کو طب یونانی سے کوئی خاص شغف ہے۔

اضافی چیز ہے جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں۔" (جمیل جالبی: جدیدیت، شب خون، مارچ ۱۹۶۹ء) جی ہاں، اس کا جواب یقینی طور پر نفی میں ہی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی سچ ہے کہ آج کی نئی شعری نسل نے ایک بار پھر اردو شاعری میں جدیدیت کے معنی بدل دیے ہیں۔ یہاں یہ موقع تو نہیں ہے کہ فیض، مخدوم اور سردار جعفری کی ترقی پسند شاعری، یا میراجی، راشد اور اختر الایمان کی جدید شاعری اور افتخار جالب اور عادل منصوری سے لے کر اختر یوسف، وہاب دانش اور عتیق اللہ تک کی نئی شاعری کا مفصل مقابلہ و موازنہ کیا جائے لیکن مختصراً یہ عرض کرتا چلوں کہ ۱۹۳۶ء سے لے کر اب تک اردو میں جو کچھ بھی اور جتنا کچھ بھی معیاری شاعری کی گئی ہے وہ سب کی سب ایک جیسے خدوخال یا ایک ہی طرزِ احساس والی شاعری نہیں ہے۔ یہ بالکل فطری عمل ہے، لیکن معلوم نہیں کیوں لوگ اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے جھجکتے اور ڈرتے ہیں۔ جس طرح ترقی پسند، میراجی وغیرہ سے دراصل اس وجہ سے ناراض رہا کرتے تھے کہ یہ لوگ ان کی جیسی شاعری کیوں نہیں کرتے، اسی طرح آج ایک طرف ترقی پسند اور دوسری طرف اختر الایمان وغیرہ نئے شاعروں سے بڑی حد تک اس لیے ناراض رہتے ہیں کہ نئے شاعروں کا ذہنی اور شعری رویہ پیش روؤں کے ذہنی اور شعری رویہ سے کیوں مختلف ہے۔ نئے شاعر اپنے پیش روؤں کی اچھی اور معیاری شاعری کی قدر کرنے کے باوجود ان کی جیسی شاعری نہیں کر سکتے۔ زمانے کا فرق ہے، حالات بدلے ہوئے ہیں اور زندگی کی کم و بیش سبھی قدریں بڑی حد تک تبدیل ہو چکی ہیں[۱]۔ ان بدلے ہوئے حالات اور

---

[۱] کوئی بتائے

وہ کون قدریں ہیں جن کا دامن

ازل کے آنچل کا سلسلہ ہے

کہاں ہے وہ سچ!

وجود کے دن سے آج تک جو اَمٹ ہے، بے میل ہے، اٹل ہے۔

میں اس حقیقت کو جانتا ہوں

کہ وقت کا چاک جس کو ہر لمحہ نئے روپ دے رہا ہے

میں لمحہ لمحہ بدلتے سچ کے چہرے کو ڈھونڈتا ہوں

(بشر نواز: سچ کی عمر ہے اک لمحہ)

تبدیل شدہ قدروں کے تحت اس وقت تک جو نئی شاعری کی جارہی ہے، اس کی اپنی کچھ خصوصیات ہیں۔ یہ خصوصیتیں ایک طرف تو نئی شاعری کو پیش رُوں کی شاعری سے الگ اور ممیز کرتی ہیں، اور دوسری طرف جدیدیت کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہیں۔ نئی شاعری اور جدیدیت کے سلسلہ میں عام طور پر، بحث کی جو سطح رہی ہے اس کی بنیاد بہت بڑی حد تک مفروضات پر رہی ہے۔ عموماً "میرے خیال میں" "میرے نزدیک ....." اور "میں سمجھتا ہوں ...." قسم کی باتیں کی جارہی ہیں مگر سوال کسی کے خیال یا کسی کی مرضی کا نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ آج جو ایک نئے طرز احساس اور نئے انداز والی شاعری ہو رہی ہے اس کی خصوصیات کیا ہیں اور ان کا اظہار کس طرح ہو رہا ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کردوں کہ یہ مشترکہ خصوصیات جنھیں ہم بحیثیت مجموعی 'جدیدیت' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ہر شاعر کے یہاں، اور ہر نظم یا ہر شعر میں ایک ہی انداز اور ایک ہی مقدار میں نہیں ملیں گی۔ جس طرح عام زندگی میں کسی ایک واقعہ کا، مختلف افراد پر مختلف قسم کا ردِ عمل ہوتا ہے، اور اگر اسی ایک واقعہ کے تعلق سے یہ مختلف لوگ اپنے اپنے ردِ عمل کا اظہار کریں، تو مرکزی واقعہ کے باوجود ہر شخص کے ردِ عمل کی ایک الگ شکل اور الگ شناخت ہوگی، اسی طرح نئے شاعروں کے یہاں جدیدیت کے مختلف پہلو، احساسات کے مشترکہ دھاروں کے باوجود الگ الگ رنگوں اور الگ الگ شکلوں میں ملتے ہیں۔ کئی لوگ نئی شاعری اور جدیدیت کے سلسلہ میں گفتگو کرتے ہوئے سارا زور لفظیات میں تبدیلی اور اضافہ ترتیب نحوی، اوقاف، اعراب اور ہیئت کے انوکھے پن پر صرف کرتے ہیں۔ جدیدیت کے سلسلہ میں یہ تمام چیزیں بھی بہت اہم ہیں مگر ان کی اہمیت مرکزی نہیں بلکہ ثانوی ہے۔ ہر زمانے کی جدیدیت اور ہر زمانے کی نئی شاعری دراصل عصریت سے عبارت ہوتی ہے اور عصریت کا تعلق معاشرہ اور سماج سے ہوتا ہے۔ موجودہ معاشرہ سے، نئے شاعروں کا تعلق اس طرح کا نہیں ہے جس طرح کا تعلق سماج اور بیشتر شعری نسل کے درمیان تھا۔ کچھ استثنائیت کو نظر انداز کردیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ بھی نئے شاعر ایسی عمروں والے لوگ ہیں جن کی پرورش اور پرداخت تقسیم ملک کے بعد ہوئی۔ پورے برصغیر کی نئی شعری نسل، ان افراد پر

مشتمل ہے جنھوں نے "اکھنڈ بھارت" یا "بن کے رہے گا پاکستان" کے نعرے نہیں لگائے تھے، اور نہ ہی انھوں نے تقسیم سے پہلے کی سیاست میں کوئی حصہ لیا تھا۔ سرحد کے دونوں طرف رہنے والے ایسے شعرا جنھوں نے ۱۹۴۷ء کے پہلے، عملی یا جذباتی طور پر سیاسی جد و جہد میں حصہ لیا تھا، وہ تقسیم کے نتائج سے بددل اور مایوس ضرور ہوئے۔ اس بارے میں جذباتیت سے بھرپور کچھ نظمیں اور غزلیں بھی لکھی گئیں، لیکن جلد ہی ان لوگوں نے خود پر قابو پالیا اور حالات سے سمجھوتہ کرلیا۔ اب، ان میں سے بیشتر حضرات اپنے اپنے ملک کی برسر اقتدار ہستیوں کے قصیدے لکھتے ہیں اور عیش کرتے ہیں خود کو اشتراکی کہتے ہیں اور نئے شاعروں کو امریکہ کا ایجنٹ۔ برخلاف اس کے برصغیر کے نئے شاعر نے ہوش سنبھالتے ہی خود کو قومی بلکہ بین الاقوامی پیمانہ پر آپسی نفرت، خطرناک قسم کی منافقت، بے روزگاری، جھوٹ، دغابازی، نسلی اور صوبہ داری عصبیت وغیرہ سے دوچار پایا۔ آج وہ اپنے آپ کو ان سماجی قوتوں کے سامنے بے بس اور لاچار پاتا ہے جو روزمرہ کی زندگی میں اس پر حکومت کرتی ہیں۔ یہ نیا شاعر جب اپنے اردگرد دیکھتا ہے تو یہ محسوس کرتا ہے کہ آج ایک انسان کا دوسرے انسان سے وہی رشتہ ہے جو ایک مشین کا دوسری مشین سے ہو سکتا ہے۔ برسوں کے باہمی تعلقات اور میل جول لمحوں میں نذر آتش کر دیے جاتے ہیں۔ ہر قسم کے رشتوں ناطوں کو نفع اور نقصان کی ترازو میں تولا جاتا ہے۔ دوستی اور دشمنی کا معیار محض ذاتی مفاد اور ذاتی عناد رہ گیا ہے۔ اس طرح کی باتیں سن کر اور پڑھ کر، سماجی طور پر "باعزت" خوش حال اور مطمئن زندگی بسر کرنے والے بعض شاعر اور ادیب، یورپ کی صنعتی تہذیب کا ذکر کرتے ہیں اور یہ یاد دلاتے ہیں کہ ہندوستان تو آج بھی بیل گاڑیوں کے دور سے گزر رہا ہے لیکن اگر ذرا بھی غور کیا جائے تو یہ اندازہ ہو جائے گا کہ ہم ایک بدقسمت قوم ہیں۔ پورے طور پر صنعتی نہ ہو سکنے کے باوجود، ایک طرف تو صنعتی تہذیب کی اکثر برائیاں (مثلاً زندگی کی مستحکم قدروں کا بکھر جانا، انسانی زندگی کی ارزانی اور بے وقعتی، اخلاق اور ثقافت جیسی اصطلاحوں کے معنی میں تبدیلی، اور انسانوں کا دوسرے انسانوں سے محض تجارتی تعلق) ہمارا مقدر بن گئی ہیں تو دوسری

طرف ایک پچھڑے ہوئے ملک و سماج کی ساری برائیاں (مثلاً مذہبی کٹر پن اور اس کے نتیجہ میں مذہبی نفرت ، منافقت ، بے ایمانی ، مکاری ، کام چوری ، بھوک ، بیکاری ، سماجی تنگ نظری اور آبادی میں مضرت رساں اضافہ وغیرہ) بھی ہمارے ساتھ ، شب و روز سایہ کی طرح چپکی ہوئی ہیں ۔ موجودہ سماج پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے ہی یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ہمارا معاشرہ کس حد تک گندہ اور انحطاط پذیر ہو چکا ہے ۔ سیاسی پارٹیوں ، سماجی تنظیموں ، قومی اداروں اور سرکاری دفاتر کی جو حالت ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ۔ حتیٰ کہ یہ یونی ورسٹیاں بھی جنہیں علم و دانش کا مرکز سمجھا اور کہا جاتا رہا ہے ، زوال پذیری کی اس لعنت سے بچ نہیں سکیں ۔ ہماری بیشتر یونی ورسٹیاں دراصل اچھی خاصی تجارت گاہیں ہیں ، جن میں مختلف کمیٹیوں پر نامزدگی سے لے کر اساتذہ کے تقرر اور پی ۔ ایچ ۔ ڈی کے مقالوں کی منظوری تک ، سارے کاروبار میں ، اہلیت اور قابلیت سے زیادہ ذاتی تعلقات ، شخصی مفاد ، علاقہ ، ذات اور ایسی ہی دوسری چیزوں کو اہمیت دی جاتی ہے ۔ یوں ہمارے درمیان ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو سماج کے موجودہ المیہ سے واقف نہیں ، یا واقف ہونا نہیں چاہتے ۔ ان کے نزدیک سب کچھ ٹھیک ہے اور سب چلتا ہے ۔ یہ معاملہ ویسے ہی ہے جیسے ہیمنگ وے کے ناول میں جنگ کے خلاف نفرت کا اظہار کرتے ہوئے ، ایک سپاہی دوسرے سپاہی کو بتاتا ہے کہ " ہم سب بھونے جا چکے ہیں ، لیکن اس وقت تک سب ٹھیک ہے جب تک ہمیں اس کا علم نہیں ہوتا ۔" یہی حال بیشتر ہندوستانیوں کا ہے اور غالباً ایسے ہی لوگوں کے لیے ایک نئے شاعر ریاض مجید نے لکھا ہے :

اسیر ہی رہے ہم پچھلے عہد ناموں کے
ہمیں خبر ہی نہیں تھی رتیں بدلنے کی

لیکن نیا شاعر کہ ایک غیر مشروط ، حساس اور دردمند ذہن کا مالک ہے ۔ اسے احساس ہے کہ مسلمہ اقدار کس طرح ٹوٹ پھوٹ کر ریزہ ریزہ ہو چکی ہیں ۔ اور موجودہ حالات میں راہِ نجات ڈھونڈنا کتنا کٹھن مسئلہ ہے ۔ اس زوال آمادہ اور

چونکہ معاشرہ کی جو حالت ہے، اس میں جو مختلف قسم کی دھاندلیاں کی جا رہی ہیں اور جس طرح مختلف بہانوں اور مختلف طریقوں سے افراد کی زندگی جہنم بنا دی گئی ہے اس کا اظہار نئے شاعروں کے یہاں جا بجا ملتا ہے :

بر سرِ عام لعن طعن،
اس کے منہ پر تھوکو، نفیس فسق و فجور کی ڈالیوں نے
ہیبت سے چمٹے پتوں کا نرم تازہ کلوروفل اس طرح
نگلنا شروع کیا ہے، سفید منگولیائی غنچے، دھڑوں پہ
دہشت زدہ، سراسیمہ، بے ارادہ گڑے ہیں ...

(افتخار جالب : نفیس لامرکزیت اظہار)

میرے سر پر ایک لمبی نیند کا آسیب ہے چھایا ہوا
اور میرے سامنے
پردہ در پردہ کھڑی تاریکیاں
ایک لمبی رات کی گہری، گھنی پرچھائیاں

(کمار پاشی : ایک لمبی رات کا آسیب)

کتنا بے درد سمے ہے
سچائی، نیکی، عظمت، عزت
پیار، محبت
سب ایسے سیارے ہیں
جو اپنے مدار کو چھوڑ چکے ہیں !

(قاضی سلیم : باتیں)

یہ کیا جگہ ہے دوستو یہ کون سا دیار ہے
حدِ نگاہ تک جہاں، غبار ہی غبار ہے
ہر ایک جسم روح کے عذاب سے نڈھال ہے
ہر ایک آنکھ شبنمی ہر ایک دل فگار ہے

(شہریار)

ہر شخص کی قیمت ہے بکے جاتے ہیں کتنے
دیکھے سرِ محفل یہ تماشا کوئی کب تک

(باقر مہدی)

اوس کی بوندوں میں بکھرا ہوا منظر جیسے
سب کا یہ حال ہے اس دور میں میرا ہی نہیں

(شکیب جلالی)

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

(ظفر اقبال)

شعور نیلی رطوبتوں میں الجھ گیا ہے
خلوص کی انگلیوں کے نیچے
اندھیرا لفظوں میں ڈھل گیا ہے
یہاں سب الفاظ کھوکھلے ہیں
یہ کھوکھلا پن مقدروں سے جڑا ہوا ہے

(عادل منصوری : خلوص کی انگلیوں کے نیچے)

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے
رستوں کے سب نشان اڑا لے گئی ہوا

(بشر نواز)

کردار قتل کرنے لگے لوگ یوں کہ ہم
اپنے ہی گھر میں بیٹھ کے آوارہ ہوئے

(شمس الرحمٰن فاروقی)

احساس جرم و خوف مقدر ہے آج کا
سر پر لٹک رہا ہے جو تلوار کی طرح

(حامد حسین حامد)

یہ تمام اور اس قسم کے دوسرے صدہا اشعار اس بات کا بیّن ثبوت ہیں کہ نیا

شاعر موجودہ سماج کی گندگیوں سے نہ صرف واقف ہے بلکہ وہ اس سماج سے خطرناک حد تک دل برداشتہ اور ناآسودہ بھی ہے۔ ان حالات میں نئے شاعر کے سامنے دو ہی راستے کھلے ہیں، یا تو وہ خود بھی چوروں اور بے ایمانوں کی اس بھیڑ میں شامل ہوجائے، یا اپنے آپ کو ان سے الگ کرلے۔ اس تعلق سے نئے شاعر کے تاثرات اور اس کا ملاحظہ ہو :

اس بھیڑ کے میلے ٹھیلے ہیں
آدم زادوں کے ریلے ہیں
کیا حسن و ادا کیا عشق و ہوس
کیا خواہش و شوق اور کیا حسرت
کیا شرم و حیا، جرأت، غیرت
ہر منظر بھیڑ میں ڈوب گیا
میں خود بھی خود میں ڈوب گیا
تنہا، تنہا، تنہا

(عمیق حنفی : شہرزاد)

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اب نئے شاعر اور سماج میں وہ رشتہ نہیں رہ گیا جو پیش رو شعرا اور سماج کے بیچ تھا۔[1]

مشہور روسی نژاد وجود مفکر Nicolos Berdyaev نے اپنی کتاب Solitude and Society میں فرد کی ذات اور سماج کے مابین چار مختلف قسم کے رشتوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی قسم کا رشتہ تو وہ ہے جس کے تحت فرد پورے

---

[1] بعض سینیئر شاعر اور ادیب آج بھی یہ کہتے ہیں کہ ہمیں سماج سے لڑنا چاہیے اور ان برائیوں کو دور کرنا چاہیے لیکن اگر ان حضرات کی زندگی اور مصروفیتوں پر ایک سرسری نظر بھی ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ ان لمبی باتوں کا صداقت سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ لوگ خود گردن گردن تک ان آلودگیوں میں ڈوب چکے ہیں اور انھوں نے ان لوگوں سے مکمل سمجھوتہ کرلیا ہے جن کے مظالم اور کالے کرتوت کے خلاف لکھتے اور بولتے رہے ہیں۔ (ف۔ ج)

طور پر سماجی جانور رہتا ہے۔ اس میں اور سماجی ماحول میں پوری ہم آہنگی ہوتی ہے اور وہ اپنی ذات اور اپنی تنہائی سے مکمل طور پر بے خبر رہتا ہے۔ ایسی صورتِ حال انتہائی درجہ کی خارجیت اور سماجیت سے عبارت ہوتی ہے، اور اس صورتِ حال سے مطمئن افراد مشترکہ روایات سے پوری طرح مطمئن رہتے ہیں۔ فرد اور سماج کے آپسی رشتہ کی دوسری سطح ہوتی ہے جب فرد کی ذات کو تنہائی کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن وہ سماج سے غیر متعلق Indifferent سا رہتا ہے۔ عام طور پر ایک مستحکم سماج میں ایسے لوگ کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ فرد اور سماج کے درمیان تیسرے قسم کے رشتہ ہیں، فرد نہ صرف اپنی تنہائی سے باخبر رہتا ہے بلکہ وہ اپنے لیے سماج میں کوئی کشش محسوس نہیں کرتا۔ اس قسم کے رشتہ کے تحت فرد اور سماج میں یا تو بہت ہی کم ہم آہنگی ہوتی ہے یا بالکل نہیں ہوتی۔ سماج اور فرد کے مابین رشتہ کی چوتھی سطح وہ ہے، جب فرد کو اپنی تنہائی کا بھی احساس ہوتا ہے اور سماج کی ضروریات کا بھی۔ بردایف کے نزدیک، ایسے رشتہ کی واضح مثالیں مذہبی پیغمبروں کے یہاں ملتی ہیں اور کبھی کبھی اس کی جھلکیاں سماج، زندگی، سائنس اور فن میں بھی مل جاتی ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ واضح طور پر فی زمانہ، نئے شاعر اور سماج کے درمیان تیسری قسم کا رشتہ پایا جاتا ہے۔ نیا شاعر، آج خود میں اور موجودہ سماج میں نہ تو کوئی ہم آہنگی محسوس کرتا ہے اور نہ ہی وہ سماج سے اپنی مجروح ذات کی شناخت کر پاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر بعض حضرات یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ نیا شاعر بھی دوسروں کی طرح سماج میں رہتا ہے، سماج میں بھی وہ اپنی روزی کماتا ہے، بیوی بچوں کے ساتھ زندگی بسر کرتا ہے۔ یہ معترضین اس حقیقت کو فراموش کر دیتے ہیں کہ دراصل "افراد کی حیثیت سے ہماری نجی اور شہریوں کی حیثیت سے ہماری سماجی زندگی دو مختلف چیزیں ہیں۔ شہری کی حیثیت سے ہم (برگشتہ اور غیر مطمئن ہونے کے باوجود) سماجی ذمہ داری کا احساس رکھتے ہیں: ہم ٹیکس ادا کرتے ہیں، حق رائے دہی کا استعمال کرتے ہیں، قوانین کی پابندی کرتے ہیں اور جنگ کی صورت میں اپنی جانیں تک قربان کرنے کے لیے تیار

رہتے ہیں۔" نیا شاعر بھی شہری کی حیثیت سے یہ سارے فرائض ایک مشین کی طرح انجام دیتا ہے، لیکن ساتھ ساتھ اس کے دل و دماغ پر ہمہ وقت ایک عجیب و غریب قسم کی نفسیاتی اجنبیت کا احساس چھایا رہتا ہے۔ اسی نفسیاتی اجنبیت نے نئے شاعر کو ایک برگشتہ Alienated شخصیت کا مالک بنا دیا ہے چنانچہ میرے نزدیک نئی شاعری کی جو اہم اور مرکزی خصوصیات ہیں اور جن کے لیے ہم بحیثیت مجموعی "جدیدیت" کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں، اس کی (جدیدیت کی) پہلی اہم خصوصیت فطری طور پر برگشتگی ہے۔ برگشتہ شخصیت کے ہک پر اس نئے شاعر کی ایک علامتی اور حقائق پر مبنی تصویر ملاحظہ ہو۔

وحشی لفظوں کے جنگل میں
وہ اک ڈرا ہوا ساحر ہے
چادر اور اس کے خون میں لت پت
اور بدن زخموں کا گھر ہے
کہاں سدھارے؟ رستے گم ہیں
کسے پکارے؟ اندھیارا ہے
ہر جانب آواز اگی ہے
ہر ٹہنی پر میلی آنکھیں
کالے موٹے لب لٹکے ہیں
سر پر تاروں کا چھتا ہے

(وزیر آغا: شاعر)

ظاہر ہے کہ اب وہ زمانہ تو رہا نہیں جب دوسرے انسانوں کی طرح شاعر بھی خود فریبی اور جھوٹے بہلاووں کے سہارے زندہ رہ لیا کرتا تھا۔ جب وہ کچھ نہ ہونے کے باوجود بھی اپنے قلم کو تیغ براں اور خود کو اقلیم سخن کا تاج دار سمجھتا تھا اور خوش رہتا تھا۔ سماجی اور نفسیاتی علوم کی ترقیوں نیز سائنس اور

اس کے متعلقات کی وسعتوں اور ان کے نتائج سے واقفیت نے نئے انسان اور نئے شاعر کو عرفان و آگہی کی ایک نئی منزل پر لا کھڑا کیا ہے۔ اب اس میں اپنے آپ کو دھوکا دینے یا خیالی کھلونوں سے دل بہلانے کی نہ تو جرأت ہے اور نہ سکت ہے۔ وہ یہ محسوس کر رہا ہے کہ اس کے سامنے تمام راستے گم ہیں اور اس کے چاروں طرف قابلِ نفرت حالات کا اندھیرا چھایا ہوا ہے۔ صورتِ حال کچھ ایسی ہو گئی ہے کہ آج نیا شاعر کسی خاص فلسفۂ حیات یا کسی خاص سیاسی نظریہ کے دامن میں پناہ نہیں ڈھونڈ سکتا۔ وہ نظریے جنھیں پیش رو شعری نسل نے خود پر مسلط کر لیا تھا، آج بجائے خود مسخ کر دیے گئے ہیں اور بہتر سے بہتر نظریے نیز فلسفہ ہائے حیات کی چادر کے نیچے بد سے بدتر مقاصد کے حصول کی کوششیں کی جا رہی ہیں۔ نئے شاعر نے ان نظریوں اور فلسفوں کو (بظاہر) ماننے والوں کو بھی آزما کر دیکھ لیا ہے اور ان کا بھرم بھی کھل چکا ہے:

میں اک ایسا سرکش ہوں
جو اکثر رنگ برنگے، لہراتے پرچم والے باغی سے الجھ چکا ہے
ان کے لہراتے پرچم کے نیچے
میں نے اکثر نئے، جوان سرکش کا خون دیکھا ہے
کئی بار ان کی جنت میں جا کر مجھ کو یہ محسوس ہوا
یہ سارے عیّار مدبّر
انسان کے اصلی دشمن ہیں

(باقر مہدی: اپنی نظموں کے صحرا میں)

یہ برگشتگی نہ صرف نئی شاعری کے موضوع و مواد میں ملتی ہے بلکہ یہ ہیئت پر بھی اثر انداز ہوئی ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے طویل نظموں کا کم و بیش خاتمہ، مختصر نظم کی مقبولیت اور غزل گوئی کا زبردست احیا اور ترقی اسی ذہنی برگشتگی کے نتائج ہیں۔ اب مواد کے اعتبار سے بھی چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ غزلوں اور نظموں کے ان اقتباسات میں ہمیں وہ تمام درد و کرب اور درد و کرب کے مختلف روپ مل جاتے ہیں جن سے برگشتہ شخصیتوں کے اذہان دوچار ہوا کرتے ہیں۔

ہاتھ آیا نہیں کچھ رات کی دلدل کے سوا
ہائے کس موڑ پہ خوابوں کے پرستار گرے

(شکیب جلالی)

دل اپنی آرزو کے گھروندے میں ہے اسیر
رستے تمام بند ہوئے ہیں غریب پر
نہ چھوڑتا ہوں سفینہ نہ چھوڑ سکتا ہوں
ہوا نے باندھ دیا جیسے بادباں سے مجھے

(شہزاد احمد)

مگر یہاں کی بستیوں میں کون ہے ؟
جو آس کی شکھا لئے، سپاٹ، سرد ریت پر کھڑا رہے ...
کوئی نہیں

کوئی نہیں ...
تو کیوں نہ ان بجھی دشاؤں کو سمیٹ لیں !
تو کیوں نہ اور سو رہیں !

(احمد ہمیش : میں سو گیا)

وہ سرکس کا گھوڑا
پریشاں شہروں میں کرتب دکھاتا
تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا
تحیر، ہنسی، قہقہوں، تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا
اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا
خریدا گیا تھا جہاں سے وہ بچپن میں، لیکن وہاں اب ؟
وہاں کون تھا ؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا

(بلراج کومل : سرکس کا گھوڑا)

میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں
مجھے مینار کی کھڑکی سے جھک کر جھانکنے کی بھی ضرورت
کچھ نہیں ہے

(شمس الرحمٰن فاروقی : بیت عنکبوت)

کھلا یہ بھید کہ تنہائیاں ہی قسمت ہیں
اک عمر دیکھ لیا محفلیں سجا کر بھی

(ریاض احمد)

پھیلا ہوا تھا شہر میں تنہائیوں کا جال
ہر شخص اپنے اپنے تعاقب میں غرق تھا

(سلطان اختر)

سکوں ریت کا اک ذرہ ہے
جو ریت نے کھا لیا ہے
اسے ڈھونڈنے کی نہ کوشش کرو
اونٹ پر اپنی تنہائیاں لاد کر
پا برہنہ دہکتے ہوئے رہ گزاروں میں بھٹکا کرو
اور سرابوں کو دیکھو تو آنکھیں چرا لو
کہ سب ریت ہی ریت ہے
ریت ہی ریت ہے
ریت ہے ریت !!

(محمد علوی : ریت)

تہذیب کو تلاش نہ کر شہر، شہر میں
تہذیب کھنڈروں میں ہے کچھ پتھروں میں ہے

(افضل منہاس)

یہ ممکن ہے ایسا ہی ہو، پر مرا ذہن اس کو نہیں مانتا
یہ کتابوں کی باتیں تو کاغذ کی پڑیوں میں

لپٹا کے بیچو تو اچھا ہے
ان کا حقیقت سے کیا واسطہ ہے

(نشار ناسک : بے ڈھنگ لمحہ)

ان گنت نظموں اور غزلوں سے یہ چند اقتباسات نئی شاعری میں برگشتگی کے عنصر سے کچھ مختلف زاویوں کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ یہاں یہ موقع اور ضرورت تو نہیں ہے کہ مندرجہ بالا ہر اقتباس پر انفرادی طور سے بحث کی جائے۔ لیکن جہاں تک ان اقتباسات کے موضوع و مواد کا تعلق ہے ہم بحیثیت مجموعی کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار کے پیچھے ایک ایسی روح اور ایک ایسا ذہن ہے جو اپنے آس پاس کے ماحول کی گندگیوں سے نہ صرف واقف ہے بلکہ ان سے پوری طرح بیزار ہے۔ اس ذہن کو یہ بھی احساس ہے کہ موجودہ زندگی نہ صرف بے رس ہے بلکہ پوری طرح کھوکھلی ہو چکی ہے۔ لوگ اعمال سے زیادہ سستی اور کھوکھلی نیز صرف لمحاتی شہرتوں کے پیچھے بھاگتے ہیں۔ انسان چلتے پھرتے سایوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے اور ان بظاہر سانس لیتے ہوئے زندہ سایوں کا بڑا المیہ یہ ہے کہ انھیں موجودہ صورت حال اور اپنے زوال سے آگہی نہیں۔ بے شمار انسانوں کے ہجوم پر آدمی صرف اپنے پیروں کی طرف دیکھتا ہے، اسے کسی دوسرے کی خبر نہیں۔ ہر شخص کسی نہ کسی دائرہ میں قید ہو کر رہ گیا ہے اور اس دائرہ کو توڑ کر باہر نکلنے کی، نہ تو انسانوں میں ہمت ہے نہ خواہش۔ کسی بھی طرح کا مذہبی یا اخلاقی نظام کسی کے دکھ درد کا مداوا نہیں۔ چاروں طرف جھوٹی عزت کی طلب، دشنام طرازی اور ہر طرح کی بدعنوانی کا بازار گرم ہے! افواہیں ہماری زندگی کا اہم جزو بن گئی ہیں اور یہ کہ ساری دنیا آج ایک بڑی تجارتی منڈی کی حیثیت اختیار کر گئی ہے جہاں ہر شئے کا وجود خرید و فروخت اور نفع و ضرر کے ترازو میں تلتا ہے۔ چنانچہ یہ نیا شاعر اس پورے ہنگامے میں کسی بھی طرف سے فریق بننا نہیں چاہتا۔ کیوں کہ ان حالات میں فریق بننے کا مطلب، کچھ بڑے آدمیوں کا ساتھ دے کر کچھ دوسرے بڑے آدمیوں کے خلاف بکنے جھکنے سے زیادہ کچھ نہیں۔ یہاں ایک اور نکتہ کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔ وہ یہ کہ ان دنوں کئی لوگ نئے شاعر کی اس برگشتہ خاطری کو فراریت سے تعبیر

کر رہے ہیں۔ یہ رجحان یا تو ان حضرات کی معصومیت کا نتیجہ کا ہے یا شرارت کا۔ اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ برگشتگی اور بے تعلقی فراریت نہیں۔ فراریت در اصل اس ذہنی اور عملی صورتِ حال کا نام ہے جب شاعر، ادیب اور دوسرے تخلیقی فنکار، عصری زوال آمادگی اور زوال پذیری سے نہ صرف خود مطمئن ہوں بلکہ ان زوال آمادہ عناصر کی تعریف و توصیف بھی کریں اور انھیں بہتر گردانیں۔ نئے شاعروں کا معاملہ یہ نہیں ہے۔ ان کی ہر برگشتہ تخلیق در اصل سماج اور اس کی کثافتوں کے خلاف ایک انٹلکچوئل احتجاج ہے۔ اسی احتجاجی رجحان اور ذہنی بے اطمینانی اور ناآسودگی نے نئے شاعر کے خیالات و احساسات کا رُخ اس کی اپنی شخصیت کی طرف موڑ دیا ہے اب وہ مطلق اور افلاطونی تصورات کا جنازہ اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھرنے کے بجائے اپنی ذات اور اس کے متعلقات کی مرکزیت اور اہمیت کو تسلیم کرتا ہے اور اسی ذات کے کونوں کھدروں میں حقائق کی جستجو کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوئی آسان کام نہیں۔ اس میں دکھ زیادہ ہیں اور آرام کم۔

سیاحت ذات پر خطر ہے
ردائے شب، دور تک سمندر
لہو کی موجوں کی رہ گزر ہے

(شاذ تمکنت : سفر)

اس طرح نئی شاعری اور اس سے متعلق جدیدیت کی دوسری اہم خصوصیت، 'انکشافِ ذات' ٹھہری ہے۔ جدیدیت کی طرح انکشاف ذات کی اصطلاح بھی خاصے الجھاووں کا شکار رہی ہے۔ بیشتر لوگ انکشاف ذات کا تعلق شاعر کی محض نجی اور داخلی زندگی تک محدود کر دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک انکشاف ذات والی شاعری کے نشہ میں چور ایک ایسے ذہن کی شاعری ہے جسے دنیا و ما فیہا کی کوئی خبر نہیں۔ بعض دوسرے لوگ انکشاف ذات کو کوئی ایسا نسخہ سمجھتے ہیں۔ جس کے ذریعہ نیا شاعر، ابلاغ کو مکمل طور پر ختم کر کے قارئین کو الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے۔ کچھ اور لوگ انکشاف ذات کو ایگم ایسا وائرس سمجھتے ہیں جس نے

"نئے اور مفید خیالات کا پورا نظام جو ۱۹۳۶ء کے جدید ادیبوں اور حالی اور آزاد کے یہاں ملتا ہے" درہم برہم کر دیا ہے۔ نئی شاعری کے سلسلہ میں انکشاف ذات ایک پہلودار اصطلاح ہے۔ پہلی سطح پر اس کا تعلق یقیناً شاعر کی نجی اور ذاتی زندگی سے ہے۔ نئے شاعروں کے پیش رو شعرا (خواہ وہ عوامی شاعر ہی کیوں نہ ہوں) اپنے اور عام انسانوں کے بیچ ایک طرح کا یوٹوپیائی فاصلہ رکھتے تھے۔ وہ ذات (وسیع معنی میں) کا اظہار کر کے اپنا پبلک امیج بگاڑنا نہیں چاہتے تھے۔ ان کی زندگی میں کام کاج، محبت، نفرت، کامیابی، ناکامی غرضکہ ہر چیز کا ایک الگ معیار ہوا کرتا تھا، وہ اکثر و بیشتر ایسے موضوعات کا انتخاب کرتے تھے جس سے عوامی بھلائی کا تاثر پیدا ہو سکے اور شاعر کی شخصیت عوام کی نظروں میں زیادہ قابل قدر اور قابل احترام بن سکے۔ نیا شاعر، میں ایک بار پھر یہی کہوں گا۔ ایک ایمان دار اور بے باک ذہن کا مالک ہے۔ جب وہ اپنی ذات کو موضوع سخن بناتا ہے اور قارئین پر ان کا انکشاف کرتا ہے تو وہ اپنی شاعری میں تمام اس نفسیاتی بحران کو بھر دیتا ہے، جس سے آج وہ دوچار ہے۔ وہ اپنی شخصیت پر جعلی شرافت اور نقلی تہذیب کا پلاسٹر چڑھانے کے بجائے، اپنی بھلی بُری اصلی شخصیت کو قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس طرح نئی شاعری میں نہ صرف شاعر کی ذات کے آسودہ، ناآسودہ اور نیم آسودہ پہلو مل جاتے ہیں بلکہ اس شاعری میں، شاعر کی انفرادی ذات کی پوشیدہ کیفیتوں، مجروح تمناؤں، کامیاب و ناکام محبتوں، نفسیاتی محرومیوں اور الجھنوں کا اظہار بھی ملتا ہے۔ علاوہ ازیں ہماری نئی تہذیب نے جن بے اعتدالیوں اور بے راہ رویوں کو انسانی زندگی کا جزو لاینفک بنا دیا ہے ان کا ذکر بھی انکشاف ذات والی شاعری میں ملتا ہے۔ انکشافِ ذات کے اس مخصوص پہلو کی مختلف سطحوں کی کچھ جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

3 5 7

ہم نے لفظوں سے گوشت اور لباس کی بھیک نہیں مانگی
ہم چاہتے تو لفظوں کو جوڑ کر پل بنا سکتے تھے، لیکن ہم نے پل نہیں بنایا
کیوں کہ آج تک پلوں نے سوائے پار اتارنے کے، کیا کیا ہے

(احمد ہمیش: تجدید نمبر ۲)

یہ کائنات ہے میری ہی خاک کا ذرہ
میں اپنے دشت سے گزرا تو بھید پائے بہت (شکیب جلالی)

صرف حشمت کی طلب جاہ کی خواہش پائی
دل کو بے داغ سمجھتے تھے جذامی نکلا (ساقی فاروقی)

جیب خالی ہے
زبان گنگ ہے
دل پتھر ہے
اور آنکھوں کے پیالوں میں ہیں دو لوہے کی گیندیں چسپاں
میں جو منظر احساس سے کورا نہ گزر جاؤں تو کیا میرا قصور!

(ساجدہ زیدی)

پتھر کا وہ مکاں کہ مجھے جس پہ ناز تھا
شبنم کی ایک بوند گری اور بہہ گیا (وزیر آغا)

یہ کس طرح کی محبت تھی کیسا رشتہ تھا
کہ ہجر نے نہ رلایا اسے نہ تڑپا میں
امید وصل کے دن کٹ گئے بھٹکنے میں
نہ ہوٹلوں پہ یقین تھا، نہ گھر گئے، ہم تم (انور شعور)

میرا کتا جب مری آنکھوں میں آنکھیں ڈالتا ہے
سوچتا ہوں میرے بارہ میں نہ جانے کیا یہ کتا سوچتا ہو
کیا خبر کس لاشعوری موج میں منتے نے اک چاقو چھپا کر رکھ لیا ہو
غالباً ہر مسئلہ پر میرے منتے میرے کتے کی بھی کوئی رائے ہے
اور جس سے میں واقف نہیں ہوں
اور اگر وہ رائے میری رائے سے بہتر ہوئی تو!! (بلکرشن اشک: غم اپنا بھی اور سب کا بھی)

وہ جو رات مجھ کو بڑے ادب سے سلام کر کے چلا گیا
اسے کیا خبر مرے دل میں بھی کبھی آرزوئے گناہ تھی (احمد مشتاق)

جیسے جیسے آگے بڑھتا جا رہا ہوں
ٹوٹتا، مڑتا، سکڑتا جا رہا ہوں
کل
زمیں سے آسماں تک میں ہی میں تھا
آج
اک چھوٹا سا کمرہ رہ گیا ہوں
(ندا فاضلی : منسار)

صحبتیں خوب ہیں خوش وقتی، غم کی خاطر
کوئی ایسا ہو جسے جان و جگر سے چاہوں
دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں
(کشور ناہید)

نئی شاعری میں انکشاف ذات کی ایک اور سطح وہ ہے، جہاں شاعر اپنی نجی اور داخلی شخصیت سے ہٹ کر، سماجی اور ثقافتی تجربوں میں اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے۔ نئے شاعر پر آئے دن سماج دشمنی کا الزام لگایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ نیا شاعر سماج اور ہم عصر زندگی سے واقعی بے تعلق ہے (اس سلسلہ میں اوپر بحث کی جا چکی ہے) بلکہ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ نیا شاعر سماج کو اس مخصوص عینک سے کیوں نہیں دیکھتا جو عینک اس کے پیش رو استعمال کیا کرتے تھے اور یہ کہ نیا شاعر موجودہ معاشرہ کو اس کی موجودہ شکل میں بخوشی قبول کر کے، اس کی قصیدہ خوانی کیوں نہیں کرتا۔ نیا شاعر ایسا اس لیے نہیں کرتا کہ وہ اپنی شاعری کو ارباب اقتدار کی قصیدہ خوانی اور دنیاوی جاہ و جلال کے لیے استعمال کرنے کا قائل نہیں ہے[1] وہ حکومت اور سماج کے مقابلہ میں، فرد کی مرکزیت اور اس کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ وہ مخصوص سیاسی نظریوں کی غلامی

---

[1] اس وقت میرے ذہن میں دو ایسے بھی نئے شاعر ہیں جو بہت ہی معمولی فائدے یا بہت ہی غیر اہم امداد کی خاطر، ایسے حضرات کی تعریف یا تنقیص کرتے ہیں جو اس کے اہل نہیں۔ یہ رویہ انفرادی طور پر نہ تو ان شاعروں کے لیے سود مند ہو سکتا ہے نہ تو نئی شاعری کے لیے۔ اگرچہ ذاتی طور پر میں کسی

قبول کرنے کی بجائے اگر کوئی نظریہ رکھتا ہے یا رکھ سکتا ہے تو وہ ہے انسان دوستی اور انسان پرستی کا نظریہ۔ یہی وجہ ہے کہ نیا شاعر ایک طرف تو امریکی حکومت سے اس کی ویت نام اور دوسری فاشسٹ پالیسیوں کے سبب سخت نفرت کرتا ہے تو دوسری طرف اسے ان امریکی شہریوں، شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں سے محبت بھی ہے جو امریکی حکومت کی انسان دشمن پالیسیوں کے خلاف تحریری، تقریری اور عملی طور پر احتجاج کرتے رہتے ہیں۔ نئے شاعر کو ان امریکی سپاہیوں سے بھی ہمدردی ہے جنھیں ان کی مرضی کے خلاف جنگ کی بھٹی میں جھونک دیا جاتا ہے اور جنھیں دشمن فوجیوں کے ساتھ ساتھ معصوم بچوں، بے گناہ عورتوں اور کمزور بوڑھوں کے قتل پر مجبور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح نیا شاعر چیکوسلواکیہ پر روس کے جابرانہ حملہ کی مذمت کرتا ہے اور خود کو ان روسی شاعروں اور دانشوروں کا ہمنوا پاتا ہے جنھوں نے ہر قسم کی دھمکی اور مصیبت کی پرواہ کیے بغیر، کھلے طور پر حکومتِ روس کی مذمت کی ہے مگر ہمارا یہاں نسبتاً عمر رسیدہ شعرا و ادبا کی بڑی تعداد نہایت ہی مشینی انداز میں دو مختلف خانوں میں بٹ گئی ہے۔ مشروط وفاداریاں، انھیں ایک وقت میں صرف کسی ایک ہی فریق کی مذمت کی اجازت دیتی ہیں اس لیے کہ ایسا کرتے ہوئے ان حضرات کے ذہنوں میں ہمیشہ حکومتیں اور سیاسی پارٹیاں رہتی ہیں، نہ کہ وہ بے بس اور مجبور عوام جو دائیں اور بائیں بازو کی سیاست کا شکار ہو رہے ہیں۔ نیا شاعر مظلومین کو (خواہ وہ احمد آباد کے ہوں، یا چیکوسلواکیہ کے یا ویت نام کے) افراد کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ وہ اس قسم کے جارحانہ واقعات کو کسی ایک مخصوص طبقہ یا جماعت کا نہیں بلکہ "انسان" کا نقصان

ایسے ادیب یا شاعر کے فن سے متعلق نہیں کرتا یا سمجھتا، لیکن یہ ضرور سمجھتا ہوں کہ مکمل ذہنی آزادی کے بغیر ادیب یا شاعر، بہتر چیزیں تخلیق نہیں کر سکتا۔ نئے شاعر کو بہر قیمت اپنی ذہنی آزادی برقرار رکھنی ہے اور اس کے لیے لڑنا چاہیے۔ ایسی لڑائی سے کوئی فائدہ نہیں کہ ہم کسی ایک شکنجہ سے آزاد ہو جائیں لیکن دوسرے اتنے ہی خطرناک یا اس سے زیادہ خطرناک شکنجہ کی گود میں پناہ لیں۔

سمجھا جاتا ہے۔[1] وہ مظلومین کو نہ صرف افراد کی حیثیت سے دیکھتا ہے بلکہ ہر مظلوم فرد کو اپنی ذات سے شناخت کرتا ہے۔ اس سلسلہ میں صرف ایک چھوٹی سی نظم پیش کرنا چاہتا ہوں جو کسی مخصوص واقعہ کے پس منظر میں تو نہیں لکھی گئی لیکن جس میں شاعر نے اپنی ذات کو عام مظلومین اور مصیبت زدگان سے شناخت کرنے کا عمل بڑی کامیابی سے برتا ہے اور جو نئے شاعر کی انسان دوستی اور انسان پرستی کا ثبوت ہے:

دکھے ہوئے دل ہیں میرا مذہب میرا عقیدہ
دکھے ہوئے دل
میرا حرم ہیں، میرے کلیسا، میرے شوالے
دکھے ہوئے دل
چراغ میرے گلاب میرے
دکھے ہوئے دل کہ روشنی بھی ہیں اور خوشبو بھی زندگی کی
دکھے ہوئے دل کہ زندگی کا عظیم سچ ہیں
دکھے ہوئے دل جہاں کہیں ہیں
دکھے ہوئے دل مرا ہی دل ہیں
دکھے دلوں کو سلام میرا (عبیداللہ علیم: دکھے ہوئے دل)

اب تک نئے شاعر اور نئی شاعری کے بارے میں، اوپر جو باتیں کی گئی ہیں، ان سے قارئین کو یہ اندازہ ضرور ہو گیا ہوگا کہ نئی شاعری کا رخ اب بجائے اجتماع کے افراد کی جانب ہے۔ نیا شاعر بھیڑ میں گم ہو جانے پر تنہا رہنے اور اپنی ذات میں

---

[1] حالیہ فسادات کے پس منظر میں قاضی سلیم، بلراج کومل، عادل منصوری، شہریار، محمد علوی، عمیق حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی اور مرزا عزیز جاوید وغیرہ نے جو کچھ لکھا ہے اس کا مطالعہ عصری واقعات کے تعلق سے نئے شاعروں کے ردعمل اور رویہ کو سمجھنے میں مدد کرتا ہے۔ سینیر شعراء میں سلیمان اریب کی نظم گہرے تاثر کی حامل ہے۔ ادھر سلیمان اریب کے یہاں جو شعری انحراف آیا ہے اس کی جھلک اس نظم میں بھی موجود ہے۔

گم شدگی کے عمل کو فوقیت دیتا ہے۔ چوں کہ گم شدگی اور تنہائی کا جنس یا اپنے سے گہرا تعلق ہوا کرتا ہے اس لیے جنسی حقیقت نگاری جدیدیت کی تیسری اہم خصوصیت بن گئی ہے۔ جس طرح آج نئے شاعروں کے متعلق مختلف کونوں سے سماج دشمنی اور تنہائی پسندی وغیرہ جیسے "الزامات" لگائے جارہے ہیں، اسی طرح انھیں جنس زدہ کہہ کر بھی مطعون کیا جارہا ہے۔ اور تو اور، اخترالایمان جیسے شاعر (جو خود بڑی حد تک، سماجی سطح پر کم و بیش ایسے ہی حالات سے گزر چکے ہیں، جن سے آج نئے شاعر دوچار ہیں) بھی اس سلسلہ میں نئے شاعروں سے کافی ناراض و نالاں نظر آتے ہیں:

سخن دروں بہ روئں جن کے سامنے اس وقت
جو چائے خانوں سے چھوٹیں تو بھوکی آنکھوں سے
زنانِ شہر کے پستان ناپیں

(اخترالایمان : میری آواز)

قطع نظر اس بحث کے، کہ زنانِ شہر کے پستان ناپنا، ہم عصر معاشرہ کے بیشتر سفید پوش حضرات کے اعمال ہائے مبارک سے بہتر فعل ہے یا بدتر، مجھے عرض یہ کرنا ہے کہ جنسی حقیقت نگاری بھی دراصل مردہ روایات اور بے مصرف احساساتی اور تجرباتی ڈھانچوں کے خلاف نئے شاعروں کے احتجاجی رویہ کا ایک حصہ ہے جیسا کہ ہم جانتے ہیں، جنس اردو شاعری میں ایک شجر ممنوعہ کی چیز رہی ہے۔ غزل کے لغوی معنی عورتوں سے باتیں کرنا، ہونے کے باوجود، ہمارے سماج کا ڈھانچہ ایسا نہیں تھا کہ مرد اور عورت ایک دوسرے سے یکساں سطح پر مل سکیں۔ سماج میں عموماً عورتیں بیوی ہوتی تھیں یا لونڈی یا طوائف دوست اور محبوب والی حیثیت، عورتوں کو بہت بعد میں ملی۔ اوائل بیسویں صدی سے اور خصوصاً آزادی کے بعد سے، عورتوں کی حیثیت میں تو تبدیلی آئی ہی لیکن عورتوں اور مردوں کے آپسی تعلقات کی نوعیت میں بھی مختلف سطحوں پر خاصہ فرق پڑا ہے۔ ایک طرف اگر علم نفسیات نے جنس کے لاتعلق سے مختلف انکشافات کیے اور جنسی تعلقات کو ازسر نو سمجھنے میں ہماری مدد کی تو دوسری طرف علم حیاتیات نے جنس کے "لولوپن" کو خاصی حد تک کم کر دیا ہے چنانچہ "جنس کی رو جس تلخ دھمک کے

ساتھ آج ہمارے ادب میں دائر ہے وہ کسی لذتی جذبے کی پیداوار نہیں بلکہ ایک پیچیدہ اور روحانی مسئلہ ہے۔ جنس آج اتنا ہی سنجیدہ اور مقدس موضوع ہے جتنا جلال الدین رومی کے عہد میں تصوف تھا۔ آج جنھیں ایک زندہ، تلخ روحانی تجربہ بنا دیا گیا ہے۔ اس سے آج کے ادیب کو مفر نہیں۔" [1]

یہ صحیح ہے کہ ابھی نئی شاعری میں جنسی علائم اور استعاروں کے سلسلہ میں اس فنی چابک دستی کے نمونے بکثرت تو نہیں ملتے جس کی ایک مثال
کے یہ مصرعے ہیں:

I crouched by the wall ten years
Untill the circle of a woman's darkness
Moved over mire like a mouth

اور نہ ہی نئی شاعری میں ایسی وافر مثالیں ملتی ہیں، جن میں کی سی
بے تکلفی اور بے باکی مل سکے

تاہم نئی شاعری میں ایسی کافی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں جنس کا استعمال تخلیقی انداز میں ہوا ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ نئے شاعروں نے جنسی حقیقت نگاری کو مرد اور عورت کے جسمانی تعلق تک محدود نہیں رکھا بلکہ جنسی روابط اور جنسی دباو سے وابستہ کیفیات کو مختلف طریقوں سے نظم کیا ہے۔ مزید یہ کہ
نئے شاعروں نے جنس کو بطور استعارہ، سماجی اور ثقافتی تنقید کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جنس کے تعلق سے وہ ذہنی آوارگیاں اور جسمانی محرومیاں، جو دراصل جدید تہذیب کے تحفے ہیں، نئی شاعری کا موضوع بنی ہیں۔

جب تک شہوت اور عقیدت زندہ ہے
ٹیکسیوں، رکشوں اور بسوں کی مانگ بڑھے گی۔

اور ہمیں تنگ آکر پیدل چلنا ہوگا (عباس اطہر)
رگوں میں ناچ رہا ہے اک آتشیں زہراب
تری تلاش فقط جسم کا تقاضہ ہے

---

[1] انتظار حسین: روایت اور تجربہ: (فتح محمد ملک کے مضمون "شاعری نا شاعری" سے نقل کیا گیا ہے۔

تری طلب کے جہنم میں جل رہا ہے بدن
لہو پکارتا ہے کیا سنا نہیں تو نے
کہ میں نے روح کی دیوار ہی گرادی ہے (ساقی فاروقی: دیوار)

نازک بدن، بدن کے افق پر پڑے بھنور
دو نیم وا گلاب کھلے ایک ڈال پر (ناصر شہزاد)

سبھی کچھ ہمارے مقدر میں تھا۔
عورتیں بھی، شرابیں بھی عشرت گہیں بھی
مگر جسم مفلوج تھے — اور تخیل
عروج تلذذ کے نقطے پہ مرکوز تھا
اور آنکھیں
چھلکتے ہوئے سرخ فانوس کی روشنی پر گڑی تھیں (فہیم جوزی: نیا شہر)

میں نے جب کپڑے پہن کر بے سبب زلفیں سنواریں، لب سنوارے
چیونٹیاں سی چل رہی تھیں
اور اب تک چیونٹیاں سی چل رہی ہیں
آج جب میں درد کی دعوت میں شامل ہو رہی ہوں
کس لیے اس بے ضرر سی سرخ ٹیریلین کی ساری سے اپنا جسم ڈھانپوں
کل جو اس نے پیش کی تھی (بمل کرشن اشک: ایک نظم)

جنس کے تعلق سے نئے شاعروں کے رویے کے چند پہلو ان مثالوں کے ذریعہ پیش کیے گئے ہیں۔ میرے خیال میں ان مثالوں میں کہیں جنسی گھٹن اور جنس زدگی جیسے عناصر نہیں ملتے جس کے لیے نئے شاعروں کو برا بھلا کہا جاتا ہے۔ نہ ان میں محض پرورژن کی وہ خصوصیت ہے جس کی مثال ہمیں میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ یوں جنس کے ابھی اور بھی کئی پہلو ہیں جن کی طرف نئے شاعروں کو توجہ کرنی چاہیے، ایک جنس پر ہی کیا موقوف، ہماری پوری زندگی میں ہزاروں بلکہ

لاکھوں موضوعات بکھرے پڑے ہیں! ابھی حال ہی میں قاضی سلیم نے لاولدیت کے موضوع پر ایک بہت ہی عمدہ نظم لکھی ہے اس نظم میں بے اولاد شخص کی زندگی کا سارا درد و کرب جمع کر دیا گیا ہے، اور جس طرح ایک بالکل ہی نئی زمین کو توڑا گیا ہے وہ نئی شاعری کے خوش آیند بات ہے۔ اس نظم کے آخری چند مصرعے دیکھیے:

نیند سے نکلو
— مگر کون ہے
دھری آواز
بائیں پسلی سے بھلا کیوں ابھری
کاٹ کر دانتوں سے انگلی دیکھیں
زخم کی کوکھ میں تو میری شباہت ہوگی
(قاضی سلیم)

بالکل اسی طرح حاملہ بیوی کا پھیلتا ہوا پیٹ بھی نظم کا موضوع بن سکتا ہے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نئی شاعری کی ترقی اور وسعت کا دارومدار ہیئت اور اسلوب سے زیادہ، موضوع کے انوکھے پن اور ندرت پر ہوگی۔ نئے شاعروں نے اردو شاعری کے لیے قابلِ قدر کام کیا ہے لیکن انھیں ابھی بہت کچھ کرنا ہے۔ میں یہاں کسی خاص شاعر یا دو ایک شاعر کو single out کرنا نہیں چاہوں گا لیکن سبھی نئے شاعروں کو چاہیے کہ وہ تھوڑی دیر کے لیے رک کر دروں بینی introspection سے کام لیں۔ اگر وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ان کے پاس نئے موضوعات کا خزانہ ختم ہوگیا ہے اور وہ اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں، تو بہتر ہے کہ شعر نہ کہیں، کیوں کہ دہرانے سے رسائل کے صفحات تو برباد کیے جا سکتے ہیں لیکن شعری ساکھ میں کوئی اضافہ نہیں ہوسکتا۔ خیر، ان باتوں سے الگ ہٹ کر ایک بار پھر یاد دلادوں کہ نئی شاعری اور اس کی جدیدیت کی خصوصیتیں ہیں: برگشتگی، انکشافِ ذات اور جنسی حقیقت نگاری۔ کیا اب بھی ان حضرات کو جو وقتاً فوقتاً نئے شاعروں کی فہرست میں اپنا نام ڈال دیتے ہیں، اپنے نئے شاعر نہ ہونے کا یقین نہیں آیا —؟

شمس الرحمٰن فاروقی

شمس الرحمٰن فاروقی ۳۰ دسمبر ۱۹۳۵ء کو اعظم گڑھ کے ایک گاؤں کوریا پار میں پیدا ہوئے۔ گھر میں شعر و ادب کا ماحول تھا۔ والد محمد خلیل الرحمٰن فاروقی شعری ذوق رکھتے تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی ابتدائی تعلیم اعظم گڑھ میں ہوئی۔ میٹرک کا امتحان گورکھپور سے پاس کیا۔ بی۔ اے کا امتحان بھی وہیں سے پاس کیا۔ ۱۹۵۵ء میں الٰہ آباد یونی ورسٹی سے ایم۔ اے انگریزی کی ڈگری لی۔ ایم۔ اے کرنے کے بعد تین سال تک اعظم گڑھ کے کالجوں میں پڑھاتے رہے۔ ۱۹۵۸ء میں انڈین پوسٹل سروس میں داخل ہوئے اور اسی محکمے سے پوسٹ ماسٹر جنرل کی حیثیت سے جنوری ۱۹۹۴ء میں ریٹائر ہوئے۔ شمس الرحمٰن فاروقی ڈائریکٹر ترقی اردو بورڈ کی حیثیت سے بھی اپنے فرائض انجام دے چکے ہیں۔ وہ دوبار توسیعی لیکچر دینے کے لیے امریکہ گئے۔ شمس الرحمٰن فاروقی ادبی صحافت میں خاصی شہرت رکھتے ہیں۔ انھوں نے دوران تعلیم ایک پرچہ گلستاں نکالا تھا، جس میں ان کے افسانے، مضامین اور منظومات شامل ہوتی تھیں۔

انھوں نے رسالہ شب خون کا اجرا کیا۔ یہ رسالہ ان کی ادارت میں جدیدیت کے رجحان کا ترجمان بن گیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی ایک اچھے شاعر اور نقاد کی حیثیت رکھتے ہیں۔

تصانیف :

(۱) گنج سوختہ (شاعری) (۲) شعر، غیر شعر اور نثر (۳) لفظ و معنی (۴) تنقیدی افکار (۵) افسانے کی حمایت میں (۶) سبز اندر سبز (شاعری) (۷) اثبات و نفی (۸) عروض، آہنگ اور بیان (۹) انتخاب اردو کلیات غالب (۱۰) شعر شور انگیز (چار جلدیں)۔

ہے لیکن ایک غیر تنقیدی آلے کے طور پر ذوق انتہائی کار آمد چیز ہے۔ تنقید کی دنیا میں ذوق کا اعتبار اس لیے نہیں ہے کہ ذوق، ہمیں حسن کا ایک عمومی علم تو بخشتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ فلاں فن پارے میں حسن کیوں ہے، ذوق یہ تو بتا سکتا ہے کہ

در دشت جنوں من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمت مردانہ

اور

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اگرچہ تقریباً ہم مفہوم شعر ہیں لیکن فارسی شعر اردو شعر سے بہت زیادہ خوبصورت ہے لیکن ذوق یہ نہیں بتا سکتا کہ فارسی شعر کی خوب صورتی کہاں ہے اور کیوں ہے۔ یعنی ذوق اگر بہت ہی صحیح ہو تو وہ اتنا تو کر دے گا کہ آپ اچھی اور خراب، معمولی اور غیر معمولی وغیرہ شاعری کو الگ کر سکیں گے۔ لیکن تجزیے کے عمل سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے ذوق اپنی تمام صحت اور سلیم الطبعی کے باوجود کیوں اور کیسے کا جواب دینے پر قادر نہیں ہوتا۔ ذوق کی بے اعتباری کی دوسری وجہ یہ ہے کہ مختلف پس منظری حرکات اور عوامل کا پابند ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ صحیح فیصلہ نہیں کر پاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو دنیا کے مختلف شعرا کی اپنے اپنے زمانے میں صاحب ذوق لوگوں کے ہاتھوں وہ درگت نہ بنتی جو بنتی آئی ہے۔ نقاد بے ذوق یا بد ذوق نہیں ہوتا، لیکن وہ محض اپنے ذوق پر بھروسہ نہیں کرتا۔ ممکن ہے کہ وہ اپنے طریقۂ کار میں ذوق کو ایک آغازی جگہ دیتا ہو لیکن ذوق کی پیدا کردہ یا عطا کردہ آغازی آگاہی کو وہ اس وقت تنقیدی فیصلے کی شکل دیتا ہے جب وہ آگاہی اصولِ نقد کی بھی روشنی میں درست ثابت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو قاری اور نقاد میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔

شعر فہمی ایک تنقید عمل ہے، اس کی سب سے بڑی خوبی یا قوت یہ ہے کہ یہ ذوق کے پیدا کردہ ردعمل کے بعد بروئے کار آتا ہے۔ مثلاً جب میرا ذوق مجھے بتاتا ہے کہ در دشت جنوں من ... بہتر شعر ہے تو میں شعر فہمی کی کوشش کرتا ہوں

شمس الرحمٰن فاروقی

صاحبِ ذوق قاری اور شعر کی پرکھ

کیا کوئی قاری صحیح معنی میں صاحبِ ذوق ہو سکتا ہے؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ کیا کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو، یا اگر ہم سب کو نہیں تو ہم میں سے بیشتر لوگوں کو اعتماد ہو؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا بھی جواب نفی میں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ قاری صاحبِ ذوق ہوتا ہی نہیں یا ہر قاری کی شعر فہمی ناقابلِ اعتماد ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعر قاری کے وجود یا قاری کے وجود کی ضرورت کا منکر ہو سکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ چوں کہ عینی حیثیت سے صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کا وجود فرضی نہیں تو مشتبہ ضرور ہے، لہٰذا شعر فہمی کی تمام کوششیں بے کار ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ مشکل یا مبہم یا ناپسندیدہ شاعری کو مطعون کرتے وقت ہم صاحبِ ذوق یا سمجھ دار پڑھے لکھے قاری کے جس تصور کا سہارا لیتے ہیں وہ فرضی ہے۔ یہ شکایت کہ فلاں نظم یا فلاں شاعر خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے کیوں کہ وہ پڑھے لکھے یا صاحبِ ذوق قاری کی گرفت میں نہیں آتی، غیر منطقی شکایت ہے اور یہ دلیل کہ چوں کہ پڑھے لوگوں کو بھی فلاں نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے شرح کی ضرورت پڑتی ہے لہٰذا فلاں نظم خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے، سرے سے کوئی دلیل ہے ہی نہیں۔

ان مسائل کی تفصیل میں جانے سے پہلے دو چار بنیادی باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ اوّل تو یہ کہ تنقیدی آلے کے طور پر ذوق بالکل بے کار اور ناقابلِ اعتبار

اور نتیجے کے طور پر مجھے محسوس یا معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی تقریباً وحدت کے باوجود خودی کو کر بلند اتنا ... معنی کے اعتبار سے کم تر ہے اس لیے میں اسے کم تر شعر سمجھنے میں حق بہ جانب تھا۔ یہ بات ملحوظ خاطر رکھیے کہ تنقیدی عمل سے میری مراد نقاد کا عمل نہیں ہے۔ یعنی شعر فہمی ایک تنقیدی عمل تو ہے لیکن نقاد کا عمل محض شعر فہمی نہیں ہے۔ شعر فہمی نقاد کے عمل کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے۔ اتنا چھوٹا کہ اکثر تنقیدوں میں اس کی کارفرمائی کے علامات زیر زمیں ہی رہتے ہیں۔ مثلاً غالب پر کوئی اعلیٰ درجہ کا تنقیدی مضمون اس وقت جنم لیتا ہے جب نقاد اپنے ذوق اور اپنی شعر فہمی کی صلاحیت کو پوری طرح استعمال کر کے کچھ عمومی یا خصوصی نتائج تک پہنچ چکا ہوتا ہے اور پھر ہمیں ان نتائج سے مطلع کرنا شروع کرتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ کچھ تنقیدیں جو اسی مخصوص مقصد کے لیے لکھی جاتی ہیں، محض شعر فہمی تک محدود رہتی ہیں۔ لیکن نقاد کا عمومی عمل شعر فہمی سے وسیع تر میدان پر ہاتھ مارتا ہے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ہمارا ذوق اکثر ہمیں بتاتا ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا برا ہے لیکن ہم جب شعر فہمی کی منزل سے گزرتے ہیں تو پتہ لگتا ہے کہ ذوق کی فراہم کردہ اطلاع واقعی درست تھی یا نہیں۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ذوق نے ہمیں بتایا ہو کہ یہ شعر بہت اچھا ہے لیکن شعر فہمی کے بعد معلوم ہوا ہو کہ شعر نہایت معمولی تھا۔ اسی طرح یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارے ذوق نے کسی شعر کو بہت خراب کہا ہو لیکن شعر فہمی کے بعد اس اطلاع کی تردید ہو گئی ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر فہمی نے ذوق کی فراہم کردہ اطلاع کی توثیق و تصدیق کی ہو۔ اوپر میں نے جو یہ کہا ہے کہ نقاد کا عمومی عمل شعر فہمی سے وسیع تر میدان میں ہاتھ مارتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نقاد ہمیں شعر فہمی کے عمل کے لیے پہلے سے زیادہ باصلاحیت بنا دیتا ہے

آگے بڑھنے سے پہلے ایک بات کی طرف اور اشارہ کر دوں۔ ابھی میں نے کہا کہ اقبال کے محولہ بالا شعر موضوع کے اعتبار سے تقریباً ایک ہیں، لیکن ایک بہتر ہے اور ایک کم تر، کیوں کہ بہتر شعر معنی کے اعتبار سے بہتر ہے۔ اس کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ موضوع کی وحدت کے باوجود فن پاروں میں معنی کی کمی زیادتی یا معنی کی کم تری بہتری ممکن ہے۔ اس سلسلہ میں اپنے معروضات میں کسی اور مضمون میں

پیش کروں گا۔ فی الحال یہی کہنا ہے کہ شعر فہمی کا مسئلہ پیدا ہی اس وجہ سے ہوتا ہے کہ موضوع کے اعتبار سے واحد ہونے کے باوجود فن پاروں میں معنی کا فرق لازم ہوجاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو چھوٹے بڑے، معمولی، غیر معمولی شعر کی تفریق تو بعد کی بات ہے، شعر فہمی کی ضرورت ہی باقی نہ رہے گی۔ بس یہ کہنا کافی ہوگا کہ فیض کی نظم یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر اور ساحر کی نظم نشیب ارض پہ ذروں کو مشتعل پاکر طلوع آزادی کے بعد دانش وروں کے ذہن میں پیدا ہونے والی مایوسی کی تصویر پیش کرتی ہے۔ بس معاملہ ختم ہوا لیکن ظاہر ہے کہ یہ کہہ دینے سے تنقید تو کجا بیان یعنی Description کا بھی حق نہیں ادا ہوتا۔ دونوں نظمیں ہم موضوع ہیں، دونوں تقریباً ایک ہی زمانہ میں کہی گئی ہیں، لیکن دونوں نظمیں مختلف ہیں اس لیے کہ دونوں کے معنی میں مکمل مماثلت نہیں ہے۔ کوئی دو شعر یا دو نظمیں یا دو فن پارے مکمل طور پر مماثل و مشابہ نہیں ہوسکتے، کسی فن پارے کا مکمل مماثل وہی فن پارہ ہوسکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کسی انسان کا مکمل ہم شکل وہی انسان ہوسکتا ہے، کوئی دوسرا انسان نہیں، حتیٰ کہ اس کی تصویر بھی نہیں۔ لہٰذا شعر فہمی وجود میں آتی ہے یہ سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کہ مختلف فن پاروں میں کیا معنی ہیں اور وہ آپس میں ایک دوسرے سے کس طرح اور کس درجہ مختلف ہیں۔

367

ان توضیحات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ:

۱۔ باذوق قاری وہ ہے جو ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیشتر اچھے اور خراب فن پاروں میں فرق کرسکے۔

۲۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایسا قاری حتی الامکان تعصبات، پس منظری مجبوریوں اور ناواقفیتوں کا شکار نہ ہوگا۔

۳۔ شعر فہم قاری وہ ہے جو ذوق کی بہم کردہ اطلاع کو پرکھ سکے۔

۴۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعر فہم قاری ذوق پر مکمل اعتماد نہیں کرتا۔

۵۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ شعر فہمی کا کمال یہ ہے کہ قاری ان فن پاروں سے بھی لطف اندوز ہوسکے جو اسے پسند نہیں آتے یا جنھیں اس کے ذوق نے

خراب قرار دیا تھا۔

۶۔ باذوق اور شعر فہم قاری میں سب سے اہم قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کو زبان فہمی کے مرحلے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ جب تک آپ شعر کے الفاظ نہ سمجھیں گے آپ کا ذوق متحرک نہ ہو سکے گا اور نہ ہی آپ شعر فہمی شروع کر سکیں گے۔ لہٰذا قاری صاحبِ ذوق ہو یا شعر فہم یا دونوں، اس کا پڑھا لکھا ہونا ضروری ہے۔

آپ غور فرمائیں کہ یہ شرائط میں نے اپنی مرضی سے نہیں عائد کیے ہیں۔ ذوق اور شعر فہمی کے توام تصورات کا تقاضا یہی ہے کہ صاحبِ ذوق اور شعر فہم ہو تو ایسا ہو۔ لیکن میں نے جو شروع میں کہا ہے کہ صحیح معنی میں صاحبِ ذوق قاری کا وجود ممکن نہیں ہے اور نہ ہی کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر بیش تر لوگوں کو اعتماد ہو تو اس معنی میں نہیں کہ مندرجہ بالا شرائط ایسے ہیں جن کا پورا ہونا کسی انسان کے لیے عملاً و عقلاً محال ہے۔ میں فرض کیے لیتا ہوں کہ ایسے انسان کا وجود عقلاً اور عملاً ممکن ہے جس میں وہ تمام خواص موجود ہوں جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے لیکن پھر بھی یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ عینی حیثیت سے صاحبِ ذوق اور شعر فہم قاری کا وجود ممکن نہیں ہے۔ اور اس نتیجے کے بعد یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ جب لوگ صاحبِ ذوق یا شعر فہم قاری کے حوالے سے کسی فن پارے کی تعریف یا تنقیص کرتے ہیں تو دراصل اپنا اور صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔ یہ لوگ شاعری کے ابہام کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعروں نے قاری کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ انھیں اگر ایسی شاعری کرنا ہے تو اس کی شرح اور پرچہ ترکیب استعمال بھی ساتھ ہی ساتھ کیوں نہیں شائع کراتے۔

درحقیقت یہ لوگ ان شعرا سے بھی زیادہ ابہام اور اشکال کے قائل ہیں جن کے یہ شاکی رہتے ہیں کیوں کہ ان کی نظر میں صرف وہی نظم مبہم یا مشکل یا خراب ہے جسے وہ خراب یا مبہم یا مشکل کہیں۔ وہ ہزاروں کی اس اکثریت کو، جو ایسی بہت سی نظموں کو مبہم یا مشکل یا سرے سے مہمل اور ناقابلِ فہم کہتی ہے جو ان کی (یعنی احتجاج کنندگان کی) سمجھ میں آجاتی ہیں، بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔

میرا دوسرا دعویٰ یہ ہے کہ کسی شاعر کا مثالی قاری صرف وہ شاعر ہی ہو سکتا ہے، کوئی دوسرا شخص مثالی شعر فہم ہو ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا وہ لوگ جو کسی مثالی قاری کے حوالے سے کہتے ہیں کہ فلاں نظم اس کی بھی سمجھ سے بالاتر ہے اس لیے کہ وہ نظم یقیناً خراب یعنی معنی سے عاری ہوگی، دراصل ایک ناممکن بات کہتے ہیں، کیوں کہ اپنے کلام کا مثالی قاری اگر خود شاعر ہی ہے تو ظاہر ہے اس مثالی قاری کے لیے وہ کلام بے معنی نہ ہوگا۔ لہٰذا یہ تمام دعوے کہ فلاں نظم کو ایک مثالی قاری بھی، جو انتہائی عالم، شعر فہم اور باذوق ہے، نہیں سمجھ سکتا اور ان دعووں سے یہ نتیجہ نکالنا کہ فلاں نظم یقیناً بے معنی ہے، غیر تنقیدی اور لاطائل اعمال ہیں۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ میرا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ اگر عینی حیثیت سے صاحبِ ذوق کا وجود نہیں یا اگر شاعر کا مثالی قاری خود شاعر ہی ہو سکتا ہے تو پھر شعر سے لطف اندوز ہونے، اس کو پسند ناپسند کرنے، اس کی تفہیم و تجزیہ کرنے کے تمام اصول و اعمال بے معنی یا فضول یا لاحاصل ہیں۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ شاعری کو مطعون کرنے والوں نے صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کے جن تصورات Concepts کا سہارا لے کر اسے مطعون کیا ہے وہ تصورات ہی سرے سے غیر تنقیدی اور فرضی ہیں ورنہ ایسا نہیں کہ اچھے برے شعر کی تمیز یا شعر کی تفہیم ممکن نہیں ہے۔ دراصل یہ ہے کہ لوگوں نے شاعری اور خاص کر جدید شاعری کو لعنت ملامت کرنے کے لیے اپنی نارسائیوں اور کم فہمیوں کو Rationalize کرنا چاہا ہے۔ یہ تو کہہ نہیں سکتے کہ فلاں نظم میری سمجھ میں نہیں آتی، اس میں میرا ہی قصور ہوگا۔ لہٰذا فوراً ایک فرضی صاحبِ ذوق یا صاحبِ فہم پڑھے لکھے قاری کا تصور گڑھ لیا اور اس کے حوالے سے کہہ دیا کہ جب نظم ایسے ایسے جید لوگوں کی سمجھ سے باہر ہے تو قصور نظم ہی کا ہوگا، ہم تو بری الذمہ ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ بعض نظمیں مہمل ہوں، یہ ممکن ہے کہ بہت ساری جدید شاعری جسے لوگ خراب قرار دیتے ہیں واقعی خراب یا مہمل ہو، لیکن اس کی دلیل یہ نہیں ہو سکتی کہ صاحبِ ذوق اور پڑھے لکھے قاری اسے خراب کہتے ہیں۔ اس کی دلیل اگر ہوگی تو یہ کہ تنقید کے معیار اور اصول کی روشنی میں یہ خراب یا مہمل ٹھہرتی ہے۔

صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کے حوالے سے شعر کو پرکھنے والوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان کے رویے کے تین پہلو آسانی سے دکھائی دیتے ہیں :

(۱) یہ لوگ اس قاری کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا معیار ان سے پست تر ہوتا ہے۔

(۲) یہ لوگ اس شاعری کو قبول کر لیتے ہیں جو ان کی سمجھ میں آجاتی ہے اور

(۳) یہ لوگ اس شاعری کو مطعون کرتے ہیں جو ان کی سمجھ میں نہیں آتی۔

اس تجزیہ میں یہ پہلی صورتِ حال سب سے زیادہ اہم ہے کیوں کہ اسی سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ہر شخص صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کا انفرادی تصور رکھتا ہے اور یہ تصور بعینہٖ اس شخص کی صلاحیت شعر فہمی اور علمی سطح کا نقش ہوتا ہے۔ مثلاً ایک شخص ندا فاضلی کے اس شعر کو شرح طلب لہٰذا نا قابلِ قبول گردانتا ہے ؂

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہو گئی

وہ کہتا ہے کہ کوئی بھی صاحبِ ذوق یا صاحبِ فہم قاری اس شعر کو نہیں سمجھ سکتا، لیکن وہ غالب کے شعر ؂

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

کے بارے میں یہ بات نہیں کہتا۔ اسے اس بات کی کوئی شکایت نہیں ہوتی کہ غالب نے لفظ "پریشاں" جس معنی میں استعمال کیا ہے وہ عام مفہوم سے مختلف، لہٰذا شرح طلب ہے۔ ظاہر ہے کہ ہزار ہا قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے لفظ "پریشاں" کے نسبتاً غیر معمولہ استعمال کی وجہ سے غالب کا یہ شعر ناقابلِ فہم ہو گا نریش کمار شاد کی شرح غالب میں ایسی کئی مثالیں نظر آتی ہیں جہاں انھوں نے لفظ کے غیر معمولہ استعمال کو نہ سمجھ کر شعر کا مطلب خبط کر دیا ہے۔ اس حد تک تو نہیں لیکن اس کی مثالیں دوسروں کے یہاں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ کمال احمد صدیقی نے نسخۂ امروہہ کی تنقید میں ایک جگہ مندرجہ ذیل مصرع :

افسانۂ زلفِ یار سر کر

کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ مصرع غالبؔ کا نہیں ہو سکتا کیوں کہ افسانہ سر کرنا مہمل ہے، غالبؔ ایسا مہمل محاورہ کہاں لکھ سکتے تھے۔ زلف سر کرنا تو سنا ہے، افسانہ سر کرنا کس نے سنا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ سر کردن بمعنی آغاز کردن فارسی کا مشہور محاورہ ہے۔ اب جن لوگوں کو یہ محاورہ معلوم ہے وہ اس مصرع کو مہمل نہ کہیں گے، لیکن جن کو نہیں معلوم ہے ممکن ہے کہ وہ اسے مہمل کہہ دیں۔ یعنی دونوں صورتوں میں ان لوگوں کا خیال نظر انداز ہو جائے جو اس مخصوص گروہ میں شامل نہیں ہیں۔ جس شخص کو سر کردن کا محاورہ معلوم ہے وہ اس کی شرح طلب نہ کرے گا لیکن وہ یہ بھول جائے گا کہ ایسے بھی لوگ ہوں گے جنھیں اس محاورے کی خبر نہ ہوگی، ان کے لیے مصرع "افسانۂ زلفِ یار سر کر" بھی مہمل ہو سکتا ہے۔ اب فرض کیجیے کہ اس مصرع کی روشنی میں غالب کی مہملیت کا مسئلہ دو شخصوں کے سامنے درپیش ہے۔ دونوں صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کے نظریے پر ایمان رکھتے ہیں۔ ان میں سے ایک جو سر کردن سے ناواقف ہے جھٹ کہہ دے گا کہ غالبؔ نہایت مہمل گو تھے کیوں کہ صاحبِ ذوق لوگ بھی "افسانۂ زلفِ یار سر کر" کو نہیں سمجھ پاتے کہ یہ ہے کیا بلا؟ دوسرا کہے گا آپ غلط کہتے ہیں۔ صاحبِ ذوق لوگوں کی نظر میں غالب بالکل مہمل گو نہیں تھے۔ یہ مصرع بالکل صاف ہے۔ دونوں کے نتائج بھی غلط ہیں اور دلائل بھی۔

لیکن میں نے غالبؔ کی مثال شاید غلط رکھی ہے۔ ابہام کے دفاع میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس میں غالبؔ کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ میں ابہام کا دفاع نہیں کر رہا ہوں۔ میں تو صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم یا پڑھے لکھے قاری جیسی اصطلاحوں کی فضولیت ثابت کر رہا ہوں۔ لیکن آپ کو خیال گزر سکتا ہے کہ غالبؔ کے کلام سے مثال دے کر تو کوئی کچھ بھی ثابت کر سکتا ہے۔ لہٰذا دوسری مثالوں پر غور کیجیے۔ ہمارا نکتہ چیں جو صاحبِ ذوق و فہم قاری کے حوالے سے کہتا ہے کہ احمد ہمیش کی نظمیں ناقابلِ فہم لہٰذا ناقابلِ قبول ہیں، اور ان کو قبول کرنا تو بڑی بات ہے، ان پر غور کرنے سے پہلے ان کی شرح مانگتا ہے۔ مومنؔ کے اس شعر کو خوشی خوشی

قبول کرتا ہے ؎

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اور کہتا ہے صاحب اس طرح کی صاف سادہ اور خوب صورت شاعری ہو تو کیا خوب ہے، کوئی صاحب ذوق قاری اس شعر کو نا قبول نہیں کر سکتا۔ لیکن وہ یہ بھول جاتا ہے کہ بہت سے قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے اس شعر کا قول محال بالکل ناقابلِ فہم ہوگا۔ وہ کہیں گے یہ کیوں کر ممکن ہے کہ جب کوئی بھی موجود نہ ہو تو معشوق موجود ہو۔ معشوق تو وہاں تھا ہی نہیں، وہ کہاں سے آپڑا؟ وہ گویا کی ذومعنویت پر بھی پریشاں ہوں گے اور سوچیں گے کہ "گویا" گفتن کا اسم فاعل ہو، یا بمعنی جیسے ہو؟ وہ لوگ اس شعر کی شرح طلب کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ لیکن ہمارا صاحب ذوق قاری ایسے لوگوں کے تقاضوں کو نظر انداز کر جائے گا چوں کہ اس کے لیے یہ شعر سہل الفہم ہے لہٰذا اسے ان لوگوں کی کوئی فکر نہیں ہوتی جو اس کے معنی سمجھنے میں بہک سکتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ اس طرح اگر ہر شخص اپنے اپنے معیار سے شرح مانگتا رہا تو ع

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا

کی بھی شرح شاعر پر لازم آئے گی۔

اس سلسلہ کو ذرا اور پھیلایئے تو اور بھی زیادہ مشکل صورت حال سامنے آتی ہے۔ سب "صاحبِ ذوق" قاری ہر بات پر تو متفق ہو نہیں سکتے اور نہ سب لوگ ہر بات پر متفق ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا ہر شخص اپنے اپنے صاحب ذوق قاری کے معیار سے مختلف نظموں، اشعار کی شرح طلب کرے گا یا انھیں مہمل اور ناقابلِ قبول ٹھہرائے گا۔ انجام کار یہ ہوگا کہ شاعری کا تقریباً تمام سرمایہ ناقابلِ قبول، شرح طلب اور مہمل ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں بہت بڑے نقاد نے فلاں نظم کو مہمل کہا ہے لہٰذا ہم بھی اسے مہمل کہیں گے۔ اول تو ہر بڑے نقاد کی ایک رائے کے مقابلہ میں کسی دوسرے بڑے نقاد کی رائے پیش کی جا سکتی ہے لیکن پتے کی بات یہ ہے کہ کوئی بھی نقاد ایسا نہیں ہے جس کی ہر بات سے سو فی صدی

متفق ہوں۔ پھر کیا وجہ ہے کہ کسی مخصوص نظم یا مخصوص شاعر یا کسی مخصوص قسم کی شاعری کے بارے میں اس نقاد کی نکتہ چینی کو آپ سند ٹھہرا دیتے ہیں؟ مثلاً ایک نقاد کہتا ہے کہ افتخار جالب یا عادل منصوری مہمل گو ہیں۔ آپ بھی کہہ اٹھتے ہیں کہ ہاں صاحب بالکل مہمل گو ہیں، فلاں نقاد نے کہا ہے لیکن وہی نقاد ایک اور جگہ کہتا ہے کہ (مثلاً) روش صدیقی (مثلاً) سردار جعفری سے بڑے شاعر ہیں تو آپ اس بات سے فوراً انکار کر دیتے ہیں، ایسا کیوں ہوتا ہے؟ تیسری بات یہ ہے کہ ہماری بحث نقادوں کی رایوں اور فیصلوں کے بارے میں نہیں ہے بلکہ اس پر اسرار نقاب پوش شخصیت کے بارے میں ہے جسے آپ باذوق باصلاحیت قاری کہتے ہیں۔ وہ پر اسرار نقاب پوش شخصیت آپ خود ہیں کیوں کہ اس شخصیت کے حوالے سے جو بھی باتیں آپ کہتے ہیں وہ ان لوگوں کو نظر انداز کر دیتی ہیں جو آپ سے کم تر یا بہتر شعر فہم یا زباں شناس ہیں۔ مثلاً یہ بات میں نے کہیں نہیں سنی یا پڑھی کہ گلزار نسیم ایک مہمل نظم ہے۔ حالاں کہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ گلزار نسیم میں صدہا مصرعے ایسے ہیں جن کو سمجھنے کے لیے مخصوص قسم کا علم درکار ہے لیکن چوں کہ نکتہ چیں حضرات اپنے درسی مطالعے کی بدولت اس نظم سے کم و بیش واقف ہیں لہٰذا ان لوگوں کو پس پشت ڈالتے ہوئے، جو اس علم سے بے بہرہ ہیں، نظم کو قبول کر لیتے ہیں۔ ان نکتہ چیں حضرات کے ذہن میں صاحب ذوق و فہم قاری کا جو تصور ہے وہ ان لوگوں کے تصور سے یقیناً مختلف ہوگا جو گلزار نسیم کی لفظی پیچیدگیوں کے سامنے سپر ڈالنے پر مجبور ہیں۔ وہ لامحالہ یہ کہیں گے کہ صاحب ذوق قاری کی نظر میں گلزار نسیم مشکل اور شرح طلب ہیں۔

اس حقیقت کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ افتخار جالب کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ باذوق لوگوں کی نظر میں ان کی بیشتر شاعری مہمل یا ناقابل قبول ہے۔ بیش تر میں نے اس لیے کہا کہ یہی باذوق حضرات ان کی نظم "دھند" کو قبول کر لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ اردو کی اچھی نظموں میں سے ہے۔ یہ صحیح ہے کہ "دھند" کے اسلوب میں اتنی اجنبیت نہیں ہے جتنی (مثلاً) "قدیم بنجر" میں ہے لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بہت سے لوگوں کی نظر میں (اور ان بہت سے

لوگوں میں نقاد بھی شامل ہیں) "دھند" بھی ایک ناقابلِ فہم نظم ہے۔ اب ہمارا فرضی "باذوق قاری" کیا کہہ سکتا ہے ؟ کچھ "باذوق قاری" اپنی ہی شکل کی دوسری مورتی بنا لیتے ہیں جو "دھند" کو ناقابلِ فہم کہتی ہے۔ دوسرے باذوق قاری ان سب کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ "دھند" کی شرح نہیں طلب کرتے لیکن "قدیم بنجر" کو لعنت ملامت کرتے ہیں۔ بات بالکل صاف ہے۔ ہر "باذوق قاری" اپنی رسائی یا نارسائی کی روشنی میں ذوق اور شعر فہمی کی حد بندی کرتا ہے۔ جب میں نے "نئے نام" کے لیے "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" کے عنوان سے ایک مفصل دیباچہ لکھا جس میں جدید شعرا کے ابہام و اشکال کے مسئلہ سے بحث کی گئی تھی تو ایک بہت پڑھے لکھے اور باذوق قاری کے معیار کی روشنی میں شعر کو پرکھنے والے نقاد نے لکھا کہ یہ سارا دیباچہ بے کار ہی گیا کیوں کہ اس انتخاب میں صرف دو شاعر (مراد غالباً احمد ہمیش اور افتخار جالب سے تھی) ایسے ہیں جن کے یہاں ترسیل کی ناکامی کا المیہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برخلاف سیپ کراچی میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک دوسرے "باذوق قاری" کے معیار پرست نقاد نے اس مجموعہ میں شامل درجنوں شاعروں کے یہاں یہی المیہ دیکھا۔ تیسری طرف یونی ورسٹیوں میں اردو پڑھانے والے کئی اساتذہ نے مجھ سے کہا (اور لکھا بھی) کہ "نئے نام" کی بیشتر نظمیں فہم و افہام سے ماورا ہیں۔ یہ اساتذہ بھی "باذوق قاری" کے ڈنڈے سے سب کو ہانکتے رہتے ہیں، چوتھی طرف اور پروفیسر ہیں جو حسن شہیر کی نظموں کو سچی جدیدیت کی مثال سمجھتے ہیں اور "نئے نام" میں شامل بیشتر شاعروں سے گھبراتے ہیں۔

ان مسلسل مثالوں سے یہی ثابت ہوتا ہے باذوق اور شعر فہم قاری کا تصور ایک انفرادی تصور ہے اور اس کی اصل درحقیقت خود اس شخص کی ذات ہے جو اس تصور کے حوالے سے گفتگو کرتا ہے۔

اگر بفرضِ محال یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ ایسا نہیں ہے، تو بھی باذوق قاری کا عینی تصور قائم کرنے میں ایک بڑی قباحت یہ ہے کہ اس کی وجہ سے خود شاعر کا تصور مشتبہ ہو جائے گا۔ مثلاً اگر باذوق قاری خیال کی روشنی میں کہا جائے کہ کوئی شاعر مہمل گو ہے یا بہت خراب ہے تو لا محالہ یہ سوال اٹھے گا کہ ایسا شاعر

باذوق ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ جس شاعر کی شاعری باذوق قاری کے معیار سے فروتر ٹھہرتی ہے، وہ کلینتاً نہیں، تو یقیناً اس حد تک جس حد تک اس کا کلام ذوق کے معیار سے فروتر ہے، بے ذوق یا بد ذوق ٹھہرے گا۔ اب فرض کیجیے وہی شاعر آئندہ زمانے کے باذوق قاری کی نظر میں اچھا شاعر ٹھہرتا ہے۔ سوال یہ اٹھے گا کہ جو شاعر پہلے زمانے میں بد ذوق یا بے ذوق ثابت ہو چکا ہے، اب اچھا شاعر کیونکر ہو سکتا ہے؟ لیکن اس سے زیادہ مشکل صورت حال یہ ہوگی کہ ممکن ہے جس شاعر کو چار باذوق قاری خراب شاعر یعنی بد ذوق یا بے ذوق مانتے ہیں، ایک باذوق قاری اسے اچھا شاعر یعنی باذوق و خوش ذوق بھی مانتا ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ تنقیدی محاکمے کیے جائیں تو پتہ لگے کہ وہ شاعر واقعی بہت اچھا تھا۔ اس قسم کی مشکل ظاہر تو محض خیالی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی واقعیت اس وقت قائم ہو جاتی ہے جب باذوق قاری کے تصور کو عینی تصور مان لیتے ہیں۔ اس طرح ہر شاعر کا وجود کسی فرضی باذوق قاری کا محتاج ہو جاتا ہے اور تجریدی سطح پر شعر کے حسن یا شاعرانہ ہیئت کے وجود کا کوئی معیار نہیں رہ جاتا۔ تنقیدی نظریہ تو یہ بتاتا ہے کہ ممکن ہے کسی شاعر کو سارے باذوق قاری خراب کہتے ہوں لیکن وہ اچھا ہو، یا کسی شعر کو سارے ہی باذوق قاری اچھا کہتے ہوں لیکن وہ خراب ہو۔ ایک ایسی انتہائی صورت حال بھی ممکن ہے کہ کسی شعر کا پڑھنے والا کوئی نہ ہو لیکن پھر بھی وہ اچھا شعر ہو اور اگر شعر کو ایک تصوراتی ہیئت کی شکل میں سمجھا جائے تو یہ بھی ممکن ہے بلکہ ضروری ہے کہ شعر اپنی خوبی کے لیے کسی قاری کا محتاج نہ ہو، بلکہ فی نفسہٖ خوب صورت ہو۔ شعر کی خوب صورتی کو پہچاننے، پرکھنے اور بیان کرنے کے لیے کچھ اصول تو ہو سکتے ہیں لیکن میں کسی ایسی صورت حال کا تصور نہیں کر سکتا جس میں شعر کا حسن اپنے وجود کے لیے باذوق قاری کا محتاج ہو۔

ذوق کی اعتباریت اس وقت اور بھی مشتبہ ہو جاتی ہے جب ہم کسی بھی شاعر کا کلام پڑھتے وقت اچھے برے اشعار کی ایک خود کار تفریق کرتے چلتے ہیں۔ اگر کوئی شاعر اچھا ہے تو باذوق قاری کے نظریے کی رو سے اس سے خراب شعر سرزد ہو ہی نہیں سکتا کیوں کہ اچھا شاعر باذوق بھی ہوگا اور جب وہ باذوق قرار پایا

تو خراب شعر سرزد ہونے کے معنی ہیں کہ وہ درجۂ ذوق سے گر گیا۔ درجۂ ذوق سے گر جانے کے معنی ہوئے کہ ذوق قائم و دائم شے نہیں ہے بلکہ کامیاب و ناکام ہوتی رہتی ہے اور اگر ذوق کامیاب و ناکام ہوتا رہتا ہے تو پھر اس کی اعتباریت کہاں رہی؟ باذوق قاری کا نظریہ قائم کرنے والے حضرات کے دلائل و خیالات تو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ باذوق قاری کی قوت فیصلہ غلطی کر ہی نہیں سکتی اگر ایسا ہے تو ان کے معیار سے اچھا شاعر (جو لامحالہ باذوق ٹھہرے گا) کبھی شعر نہیں کہہ سکتا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اچھے سے اچھے شاعر نے لچر اور لغو شعر بھی کہے ہیں، تو پھر یہی کہنا پڑتا ہے کہ ایسے ذوق کا تصوّر محال ہے جو غلطی نہ کرے۔ لہٰذا یہ بھی کہنا پڑے گا کہ عینی حیثیت سے باذوق قاری کا بھی وجود ممکن نہیں ہے۔

باذوق قاری کی عینی حیثیت کے ساتھ ایک جھگڑا اور بھی ہے زمانے کے ساتھ ذوق بدلتا رہتا ہے، یہ بات ہم سب جانتے ہیں۔ زمانے کے ساتھ بدلتے جانا یا اس کے حیطۂ اختیار میں کچھ کمی بیشی ہونا اگرچہ ذوق کی مستقبل اعتباریت کے خلاف ایک مضبوط دلیل ہے لیکن یہ اتنی اہم نہیں ہے جتنی یہ دلیل کہ ذوق میں تبدیلیاں غیر شاعرانہ یا غیر تنقیدی تصورات کی مرہون منت ہوتی ہیں۔ بہت سے موضوعات یا جذباتی کیفیات جو آج بھونڈے یا بد مذاق سے معلوم ہوتے ہیں یا بہت سے اسالیب اظہار جو آج سنجیدہ شاعری میں متصور بھی نہیں ہو سکتے، ایک زمانہ ہوا بہت مقبول تھے۔ حالی بہت بڑے نقاد تھے لیکن انھوں نے بھی کنگھی، چوٹی، قاصد، بلبل، رشک، معشوق کی ظلم کوشی، عاشق کی ایذا پسندی وغیرہ کو شاعری سے باہر کرنے کے لیے کوئی ادبی یا شاعرانہ دلیل نہیں رکھی تھی، یعنی انھوں نے یہ نہیں کہا تھا کہ ان مضامین یا ان اسالیب میں شعری نقطۂ نظر سے فلاں فلاں برائیاں ہیں۔ اردو کے شاعروں نے کچھ تو حالی کے اثر سے، کچھ انگریزی تعلیم کی روشنی میں۔ کچھ ترقی پسند نظریات کے زیر سایہ اور اس طرح کے بہت سے غیر محسوس اور محسوس دباؤں Pressures میں آکر بعض مضامین کو بھونڈا اور بد مذاقی پر مبنی کہہ دیا اور بعض کو رہنے دیا۔ مثلاً آپ یہ غور کریں کہ مندرجہ ذیل مضامین میں کیا خرابی ہے: معشوق کی ظلم کوشی، عاشق کی ایذا پسندی، عاشق کا ضعف، معشوق بحیثیت قاتل،

معشوق بحیثیت کم سن لونڈا (یا لونڈیا)، معشوق بحیثیت شاہد بازاری، دربان کی بے اعتنائی، رقیب کی چال بازی اور عاشق دشمنی وغیرہ۔ ان مضامین بھی وہی فضا ہے جو مندرجہ ذیل مضامین میں ہے: کارواں، منزل، مسافر، عاشق بحیثیت بلبل، معشوق بحیثیت پھول، نامہ بر اور عاشق کے رشتے، معشوق بحیثیت رہ زن، دنیاوی دوست بحیثیت رہ زن، عاشق یا انسان بحیثیت طائر، نشیمن، طوفان، ساحل، بجلی، معشوق بحیثیت بہار، دنیا بحیثیت خزاں، دونوں طرح کے مضامین میں طرح طرح کی نازک خیالیاں ممکن ہیں، دونوں طرح کے مضامین سے نہ صرف اردو شاعری بھری ہوئی ہے بلکہ دونوں ہی طرح کے مضامین اردو شاعری کے بہترین سرمائے میں پروئے ہوئے ہیں۔ دونوں فہرستوں میں درج کردہ مضامین میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے غالبؔ یا دردؔ یا سوداؔ یا میرؔ نے متعدد بار نہ باندھا ہو لیکن اندھے ذوق کی جادوگری دیکھیے کہ پہلی صف کے مضامین تو آج بدمذاقی کا نمونہ ٹھہرتے ہیں اور دوسری صف کے مضامین کو زیادہ تر لوگ آج بھی اپنی شاعری میں آزادی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ غالبؔ اور میرؔ اور دردؔ اور سوداؔ تو کیا، پچھلے زمانے کے درجہ دوم و سوم کے بھی شعرا کے یہاں جب یہ مضامین نظر آتے ہیں تو ہم ناک بھوں نہیں چڑھاتے، لاحول نہیں پڑھتے، بلکہ جو شعر ہمیں اچھے معلوم ہوتے ہیں، ہم انھیں لطف لے کر پڑھتے، پڑھاتے اور دوسروں کو سناتے ہیں۔ اگر باذوق قاری یا باذوق شاعر اپنے معیار اور فیصلوں میں تنقیدی آگاہی سے کام لیتا ہوتا تو یہ بات ہرگز نہ ہوتی۔ اگر ہم ذوق کو معتبر سمجھتے ہیں تو پھر یہ ماننا پڑیگا کہ میرؔ و غالبؔ وغیرہ کے وہ اشعار جن میں رشک یا ضعف کے مضامین ہیں اور جو ہمیں اچھے بھی لگتے ہیں، کسی ایسے زمرے میں آتے ہیں جن پر ذوق کے فیصلوں کا اطلاق نہیں ہو سکتا اول تو یہ نتیجہ ہی سرے سے مہمل ہے لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو یا تو یہ کہنا پڑے گا کہ ایسا ذوق انتہائی نامعتبر ہے جو مختلف قسم کے اشعار کے ایک بڑے گروہ کو اپنی گرفت سے آزاد کر دیتا ہے یا پھر یہ کہ آج جس صاحبِ ذوق قاری کے حوالہ سے آپ جدید شاعری کو سب و شتم کا نشانہ بنا رہے ہیں وہ چوں کہ پرانے اشعار کے ایک بڑے گروہ کے بارے میں

غلط ہے، لہٰذا نئے اشعار کے بھی ایک بڑے گروہ کے بارے میں غلط ہو سکتا ہے۔ دونوں میں بنیادی بات یہی رہتی ہے کہ صاحب ذوق قاری ایک فرضی یا غیر قطعی اور غیر تنقیدی تصور ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ قدیم سرمائے کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں فرقۂ اول کے مضامین استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار نہایت لچر ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فرقۂ اوّل کے مضامین کو ناپسند یا مسترد کر کے ذوق نے غلطی نہیں کی ہے۔ جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ قدیم سرمائے میں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں فرقۂ دوم کے مضامین استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار بھی نہایت لچر ہیں تو پھر ثابت کیا ہوتا ہے؟ ثابت تو دراصل یہ ہوتا ہے کہ شعر کی خوبی یا خرابی اس کے مضمون پر نہیں بلکہ بعض اور ہی چیزوں پر منحصر ہوتی ہے اور ذوق نے جن مضامین کو برادری باہر کیا ہے انھیں ادبی دلائل کی روشنی میں خراب نہیں ثابت کیا جا سکتا۔ مثلاً معشوق کی ظلم کوشی، اس کی تلوار، بندوق، خنجر، دشنہ، دریائے خوں، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کو آپ اس لیے مطعون کرنے لگے کہ ان مضامین سے عشق یا معشوق کی توہین کا پہلو نکلتا ہے۔ ان مضامین میں وہ متانت، سنجیدگی، سادگی اور اصلیت نہیں ہے جس کا ہم شاعری سے تقاضا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سادگی، سنجیدگی یا اصلیت وغیرہ تقاضے شاعرانہ یا تنقیدی تقاضے نہیں ہیں۔ یہ ایسی اصطلاحیں نہیں ہیں جن کا شاعری یا شعروں پر اطلاق ہو سکے۔ مثلاً غالبؔ کا شعر ؎

بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے
حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے

اگر معشوق کی خوں ریزی، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کے بارے میں ہے لیکن یہ نہ غیر سنجیدہ ہے اور نہ سنجیدہ محض شعر ہے۔ اس کو پڑھ کر نہ ہنسی آتی ہے نہ رونا آتا ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ جب عشق یا عاشق یا معشوق کی توہین کے مضامین پر مبنی سیکڑوں قدیم اشعار کو آپ قبول کر سکتے ہیں تو آج کیا خرابی پیدا ہو گئی ہے سوائے اس کے کہ آپ کے سماجی معیار بدل گئے ہیں اس لیے آپ نے ان مضامین کو مسترد کر دیا ہے۔ ورنہ ادبی معیار سے ان مضامین میں اب بھی وہی خرابیاں یا خوبیاں ہیں

جو پہلے تھیں۔ یہ درست ہے کہ قدیم صاحب ذوق لوگوں (مثلاً غالب یا میر) کو ہم جس قسم کے اشعار دیکھتے پسند کرتے ہیں ان میں سے اکثر کو ہم (یعنی نقاد) ناپسند یا ناپسندیدہ بھی کہہ سکتے ہیں لیکن اس کی وجہیں تنقیدی ہوں گی۔ نہ یہ کہ چوں کہ رشک کے مضامین کو اب صاحبِ ذوق لوگوں نے ترک کر دیا ہے لہٰذا ہم بھی ان اشعار کو ناپسندیدہ کہنے پر مجبور ہیں جن میں رشک کا مضمون برتا گیا ہے۔ صاحب ذوق قاری محض ایک افسانوی یا ذاتی حقیقت ہے۔ اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ یہ ثابت کرنے کے لیے اب زیادہ بحث کی ضرورت شاید نہیں رہ گئی لیکن ایک آدھ باتیں اور بھی اس سلسلہ میں غور طلب ہیں۔ 375

میں یہ نہ کہوں گا کہ صاحب ذوق چاہے کتنا ہی سلیم الطبع کیوں نہ ہو، مرورِ ایام کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ زمانے کا فیشن بدلے یا نہ بدلے لیکن کوئی بھی شخص اسی ایک جگہ نہیں رُکا رہ سکتا جہاں وہ پہلے تھا۔ نوعمری میں پسند کچھ اور ہوتی ہے نوجوانی میں کچھ اور۔ اس طرح روز بہ روز حاصل ہونے والے تجربے، علم اور فکری صلاحیتوں کے ارتقا یا زوال کے ساتھ ساتھ ذوق بھی بدلتا رہتا ہے۔ ہم میں سے کم ایسے ہوں گے جنھوں نے اختر شیرانی یا مجاز کی نظموں پر اپنی نوعمری کے دنوں میں سر نہ دھنا ہو اور آج وہ ان نظموں کی تحسین کرتے شرماتے نہ ہوں۔ اگر وقت کے ساتھ ساتھ ذہنی ریسپانس بدلتا رہتا ہے تو پھر ذوق سلیم کی وقعت کیا رہ جاتی ہے؟ کچھ بھی نہیں سوائے اس کے کہ کسی بھی مقررہ وقت یا زمانے میں جو ذوق اور پسند میری ہے میں اسی کو اپنے مفروضہ صاحب ذوق قاری کے سر تھوپ دیتا ہوں۔ لیکن جو دلیل میں پیش کرنا چاہتا ہوں وہ یہ نہیں ہے۔ ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ صاحب ذوق قاری کا ذوق ایک غیر تغیر پذیر حقیقت ہو، ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ عینی ذوق سلیم کا مالک، زمانے کے تغیرات علم و مطالعہ و تجربہ میں اضافے اور عمر گزرنے کے باوجود نہ بدلے۔ لہٰذا میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ذوق یا مذاق سلیم کو معیار بنا کر آپ اچھے برے کی تمیز کر ہی نہیں سکتے۔ یعنی نظری Theoretical سطح پر یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ آپ کسی بھی شخص یا اشخاص کے کسی بھی گروہ کے مذاق سلیم کو اپنا حوالہ بنا کر

شعری حسن و قبح کے معیار مقرر کر سکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ذوق یا مذاق عام یا فیشن یا رسم و رواج چاہے کتنے ہی بدل جائیں، یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ وقتی ضرورتوں کے پیش نظر کچھ لوگ، بہت سے لوگ یا سب لوگ شعری حسن کے معیاروں میں بھی کچھ رد و بدل کرنے کی سعی کر ڈالیں، لیکن تجریدی Abstract اور نظری سطح پر شعری حسن کے معیار اگر بالکل نہیں تو تقریباً غیر تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ یعنی غیر تغیر پذیری کی جس قدر کا تاج آپ مذاق سلیم یا ذوق کے سر پر رکھ رہے تھے دراصل شعری حسن کے نظری معیاروں کے سر پہلے ہی رکھا ہوا ہے۔ مثلاً ان اشعار پر غور کیجیے:

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو
ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے (آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پسر نے توپ
پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہو گئی (بہادر شاہ ظفر)

ظاہر ہے کہ مشاعرے یا کسی بھی سنجیدہ محفل میں یہ اشعار سناتے وقت آتش یا ظفر کو شرم تو نہ آئی ہوگی۔ ممکن ہے لوگ خوش دلی سے ہنس پڑے ہوں لیکن تمسخر یا ٹھٹھے کا کوئی مقام نہیں تھا۔ یہ بھی درست ہے کہ آتش اور ظفر کے ہم عصر اگر ان دو صاحبان کو قابلِ ذکر شاعر سمجھتے ہوں گے تو ان یا ان جیسے دوسرے اشعار کے بل بوتے پر تو نہ سمجھتے ہوں گے۔ پھر بھی صاحبِ ذوق شاعروں اور سننے والوں نے ان اشعار کو قبول تو کیا ہی۔ ورنہ یہ ان کے دیوان میں کیوں ہوتے؟ لسانی اصول کا سہارا لیجیے تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ صاحب یہ اشعار تو زبان کا انتہائی ترقی پسندانہ استعمال کر رہے ہیں، کیوں کہ انگریزی کے الفاظ اور کو جو کچھ ہی دن پہلے ان صاحبان کے ماحول میں داخل ہوئے ہوں گے۔ ان اشعار میں براجمان ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود دونوں شعر انتہائی پست اور لچر ہیں۔ ان کی پستی کی وجہ جاننے کے لیے ہم عصر صاحبانِ ذوق کی دہائی دینا فضول ہوگا۔ وجہ ظاہر ہے۔ صاحب ذوق قاری (اگر ایسی کوئی چیز ہے) شعر

کی خوبی یا خرابی نہیں متعین کرتا۔

پچھلے کئی صفحوں کی بحث میں بافہم اور پڑھے لکھے قاری کا ذکر میں نے نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ذوق اور فہم کا جو فرق میں نے شروع میں بیان کیا تھا اب اسے نظر انداز کر گیا ہوں۔ میں نے مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ کسی ایسے قاری کا وجود نہیں ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو ہمیشہ اعتماد ہو۔ بعد میں، میں نے یہ بھی کہا تھا کہ جس طرح کسی فن پارے کا ہو بہو مماثل صرف وہی فن پارہ ہو سکتا ہے اسی طرح کسی فن پارے کا مثالی قاری صرف شاعر ہی ہو سکتا ہے۔ اس کی تھوڑی بہت تفصیل میں نے بیان کی تھی۔ اب کچھ باتیں اور کہوں گا۔ سب سے پہلے تو یہ سوچنا ہے کہ پڑھے لکھے قاری سے کیا مراد ہے؟ جیسا کہ میں نے باذوق اور صاحب فہم قاری کے خصائص بتاتے وقت کہا تھا، پڑھا لکھا ہونا باذوق اور صاحب فہم قاری کے درمیان قدر مشترک ہے اس لیے یہ شرط بقیہ شرائط کے مقابلہ میں کہیں زیادہ اہم ہے۔

ظاہر ہے کہ ہم کالج یا یونی ورسٹی کی ڈگری کو پڑھا لکھا ہونے کا معیار نہیں قرار دے سکتے۔ اس کی دو وجہیں ہیں، اوّل تو یہ کہ کالج یا یونی ورسٹی کی ڈگری بہت کم لوگوں کے پاس ہے اور شعر پڑھنے والے بہت زیادہ ہیں، یہ بھی ممکن ہے ڈگری یافتہ شخص کو شعر کے مطالعہ سے کوئی دلچسپی نہ ہو لیکن ڈگری یافتہ کو ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ڈگری یافتہ شخص ڈگری کے باوجود کورا ہو اور غیر ڈگری یافتہ شخص ادب کے بارے میں بہت جانتا ہو۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اگر ڈگری کو پڑھا لکھا یعنی صاحب فہم ہونے کا معیار ٹھہرایا جائے گا تو یہ بھی سوال اٹھے گا کہ کون سی ڈگری؟ بی۔ اے، ایم۔ اے، پی۔ ایچ۔ ڈی، ڈی لٹ، ڈبل ایم۔ اے، ڈبل پی۔ ایچ۔ ڈی وغیرہ سیکڑوں ڈگریاں ہیں۔ ممکن ہے کوئی شخص ڈگری کو کم سمجھے، کسی کو ناقابل اعتنا سمجھے، پھر یہ بھی سوال اٹھ سکتا ہے کہ ڈویژن کون سا ہو۔ فرسٹ، سیکنڈ، تھرڈ۔ اگر ڈویژن طے بھی کر لیا تو لامحالہ زیادہ نمبر والا زیادہ پڑھا لکھا شخص ٹھہرے گا۔ تب دوسرا شخص کہہ سکتا ہے کہ صاحب فلاں کی ڈگری تو فلاں یونی ورسٹی کی عطا کردہ ہے، وہ یونی ورسٹی نہایت معمولی ہے وغیرہ۔ اس طرح ڈگری کے معیار پر پڑھا لکھا ہونے کا

قضیہ نہیں طے ہو سکتا۔

اچھا اگر ڈگری کی بنیاد پر پڑھے لکھے شخص کی حد بندی نہیں ہو سکتی تو مطالعہ کی بنیاد پر تو ہو سکتی ہوگی؟ پرانے عرب عالموں کا خیال تھا کہ جس شخص کو اساتذہ کے دس ہزار شعر یاد نہ ہوں وہ خود شاعر ہونے کا اہل نہیں ہے تو کیا حافظے کی قوت کو فہم کا معیار ٹھہرایا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں اور اگر ٹھہرا بھی دیں تو کس بورڈ کا فیصلہ اس سلسلہ میں قابلِ قبول ہوگا؟ وہ لوگ جو پڑھے لکھے لوگوں کے حوالے سے کسی شاعر کو لعن طعن کرتے ہیں کیا کسی ایسے بورڈ کے ممبر ہیں جس نے دس دس ہزار شعر زبانی سن کر کچھ لوگوں کو پڑھا لکھا ہونے کا خطاب عطا کیا ہے؟ اور کیا یہ ضروری ہے کہ جس شخص کو دس یا پانچ ہزار شعر یاد ہوں اس کا مطالعہ بھی نہایت صحیح اور معتبر ہو؟ ممکن ہے اس نے دیوانِ غالب سے وہی شعر یاد کیے ہوں جو سب سے لغو ہیں۔ آپ کہیں گے حافظہ اور مطالعہ ہم معنی نہیں کہے جا سکتے۔ اس لیے آیئے مطالعہ کی تعریف دوبارہ متعین کریں۔

فرض کیجیے ہم قاریوں کو تین گروہوں میں بانٹ دیں:

(۱) واجبی پڑھے لکھے (۲) اوسط پڑھے لکھے (۳) پڑھے لکھے۔ آپ کہیں گے، ظاہر ہے کہ ایسے لوگ تو ہوتے ہی ہوں گے جو ان میں سے کسی گروہ میں فٹ ہو سکیں۔ لیکن وہ کس طرح کے لوگ ہوتے ہوں گے؟ فرض کیجیے ہم نے کہا وہ شخص واجبی پڑھا لکھا ہے جس نے اسماعیل میرٹھی، حامداللہ افسر، درگا سہائے سرور اور شاکر میرٹھی سے زیادہ کچھ نہیں پڑھا تو کیا واقعی ایسے شخص کا وجود عملاً ممکن ہے جس نے داغ، امیر مینائی، نظیر، مصحفی، انشا وغیرہ کا کوئی شعر نہ پڑھا ہو؟ اور کیا وہ شخص بھی واجبی پڑھا لکھا کہلائے گا جس نے اسماعیل میرٹھی اور درگا سہائے سرور کا سارا کلام بہ غور پڑھا ہو؟ اسی طرح اوسط پڑھے لکھے سے ہم کیا مراد لیں گے؟ شاید یہ کہ وہ غالب اور مومن کے پیچیدہ اشعار، ذوق اور سودا کے قصائد نہ سمجھ سکتا ہوگا، لیکن ان کے بقیہ اشعار اس نے پڑھے ہوں گے اور سمجھے بھی ہوں گے؟ پھر اس شخص کو کیا کہیں گے جس نے منیر شکوہ آبادی، ضامن علی جلال، مظفر علی اسیر، راسخ عظیم آبادی، قائم چاندپوری وغیرہ کو خوب پڑھا ہو لیکن اقبال، جوش، فیض وغیرہ

کو نہ پڑھا ہو؟ کیا وہ شخص جس نے مسدسِ حالی تو نہیں پڑھی ہے لیکن میر انیس کے مرثیے پڑھے ہیں، جس نے نظیر اکبر آبادی کو پڑھا ہے لیکن مومن کو نہیں پڑھا ہے، جگر سے واقف ہے لیکن فانی کو نہیں جانتا، اوسط پڑھا لکھا کہلائے گا، ظاہر ہے کہ نہیں؟ اسی طرح پڑھا لکھا شخص کون ہو گا؟ جس نے اقبال، غالب، سودا، میر، انیس، فیض، درد وغیرہ سب کو خوب پڑھا ہو؟ لیکن اگر اس نے یگانہ کو نہ پڑھا ہو؟ فراق کو نہ پڑھا ہو؟ دیا شنکر نسیم کو نہ پڑھا ہو؟ آپ کہیں گے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کسی شخص نے اقبال، غالب، درد، سودا، میر انیس کو پڑھا لیکن آخر الذکر شعرا کو نہ پڑھا ہو تو بات پھر امکان پر آ گئی۔ یعنی آپ نے بعض چیزوں کو ممکن یقین کر لیا اور بعض کو ناممکن گردانا، لیکن فیصلہ کیا ہوا؟ 303

پڑھے لکھے آدمی کا جو معیار آپ مقرر کر رہے ہیں یا تو وہ اتنا بلند اور وسیع ہے کہ اس پر کوئی پورا نہیں اتر سکتا (شاید ایک دو پروفیسر صاحبان اتریں تو اتریں) یا پھر اتنا غیر قطعی کہ اس کی حد بندی ہی نہیں ہو سکتی۔ کیا آپ کسی ایسے شخص کا تصور کر سکتے ہیں جو جگر پر ناک بھوں چڑھاتا ہو، یگانہ سے واقف نہ ہو، غالب کے صرف ایک ہی دو شعر اسے یاد ہوں، اسماعیل میرٹھی اور شاکر میرٹھی کا ماہر ہو، مشاعرے کے شاعروں کو جانتا ہو لیکن سب کو پسند نہ کرتا ہو۔ ایسا شخص یقیناً ایک طرح کا واجبی پڑھا لکھا شخص ہو گا لیکن اس کا وجود ہوا میں ہو تو ہو زمین پر نہیں رہ سکتا۔

میرا مطلب یہ ہے کہ پڑھا لکھا ہونے کا معیار مقرر کرنے میں دو قباحتیں ہیں اوّل تو یہ کہ اس معیار پر لوگوں کو کسنے اور پرکھنے کے وسائل ہمارے پاس نہیں ہیں اگر ہم مطالعہ کی مفصل ترین فہرست بنا بھی دیں تو اس فہرست کی روشنی میں لوگوں کو جانچ نہیں سکتے۔ لہٰذا ہمارا معیار فرضی اور تصوراتی ہی رہے گا۔ دوسری اور اتنی ہی بڑی قباحت یہ ہے کہ ایسا معیار وضع کرنا ممکن ہی نہیں ہے جس کی رو سے ہم کسی شخص کو پڑھا لکھا یا جاہل کہہ سکیں تو جب پڑھا لکھا ہونے کا معیار وضع ہی نہیں ہو سکتا یا اگر وضع بھی ہو سکتا ہے تو اس کا اطلاق اور اس کی روشنی میں لوگوں کا امتحان نہیں ہو سکتا تو پھر اس دعوے کا کیا مطلب ہے کہ پڑھے لکھے لوگوں کی نظر میں

فلاں قسم کی شاعری نا قابلِ قبول، نا قابلِ فہم یا غیر مستحسن ہے؟ لوگوں کو اکثر یہ کہتے ہوئے سنا گیا ہے کہ صاحب شاعری کم سے کم ایسی ہو کہ پڑھے لکھے لوگ اسے سمجھ سکیں۔ کیا مصیبت ہے کہ پڑھے لکھے لوگ، صاحبِ فہم لوگ بھی ایسی شاعری کے سامنے سپر ڈال دیتے ہیں؟ اگر پڑھا لکھا قاری بھی اتنا ہی بڑا افسانہ ہے جتنا صاحبِ ذوق قاری، تو پھر ان باتوں کی اصل کیا ہے؟

ظاہر ہے کہ ان کی بھی اصل وہی ہے جو صاحبِ ذوق قاری کی ہے یعنی جس طرح ہم لوگ اپنے ذوق کی روشنی میں صاحب ذوق قاری کا افسانہ گھڑتے ہیں اسی طرح اپنے مطالعے اور فہم کی روشنی میں پڑھے لکھے اور صاحب فہم قاری کا مفروضہ دریافت کرتے ہیں۔ جو نظمیں ہماری سمجھ میں نہیں آتیں ہم ان کے بارے میں کہہ دیتے ہیں کہ پڑھے لکھے اور صاحب فہم لوگ بھی انھیں سمجھ نہیں پاتے۔ اسی وجہ سے ہمارے محولہ بالا نقاد کو صرف افتخار جالب اور احمد ہمیش کے بارے میں صاحب فہم اور پڑھے لکھے قاری کے حوالے سے کہنا پڑا کہ یہ نظمیں صاحب فہم قاری کی دسترس سے باہر ہیں۔ اسی مفروضہ کو دوسری طرح یوں بیان کیا جاتا ہے کہ صاحب جب ہم میر و غالب، انیس و اقبال کو سمجھ لیتے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ فلاں صاحب کی نظمیں نہیں سمجھ سکتے؟ اس استفہام کی ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ دبجی پڑھا لکھا شخص جس نے صرف حامد اللہ افسر کا کلام پڑھا ہو، یہ پوچھے کہ صاحب جب میں حامد اللہ افسر کو پوری طرح سمجھ لیتا ہوں تو فلاں مثلاً داغ کا کلام میری سمجھ میں کیوں نہیں آتا؟ دونوں صورتوں میں غلط فہمی ایک ہی طرح کی ہے۔ جس چیز (یعنی فہم شعر) کو ہم نے ایک شاعر کے تعلق سے مشق و مزاولت کے ذریعہ حاصل کیا ہے ہم دوسرے شاعر کے تعلق سے خود بخود حاصل نہیں کر سکتے۔ افسر میرٹھی کے کلام پر ہم نے تھوڑی بہت مشق کی تو ہمیں اس کی فہم حاصل ہوئی۔ داغ ہوں یا عادل منصوری، ان کے کلام کے ساتھ بھی اسی طرح مشق کرنی پڑے گی تو ان کی فہم بھی حاصل ہوگی۔ دوسری صورت میں ہم ہمیشہ اپنے معیار کو غیر شعوری طور پر سامنے رکھ کر ایک فرضی تصور کے حوالے سے کسی مخصوص شاعر یا مخصوص طرح کی شاعری کو مطعون کرتے رہیں گے۔

شعر کی سمجھ کا معاملہ دراصل اتنا سادہ نہیں جتنا بہ ظاہر دکھائی دیتا ہے۔ سب سے پہلا مرحلہ تو وہی ہے جس کی طرف میں شروع میں اشارہ کر چکا ہوں۔ یعنی یہ کہ ہم اکثر اپنے ذوق یا پسند کی بنا پر کسی نظم یا شعر سے لطف اندوز ہوتے ہیں، لیکن اس کے مطالب ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوئے ہوتے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطالب پوری طرح کبھی واضح نہ ہوں۔ پوری طرح تو بڑی بات ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نظم یا شعر کے مطالب اطمینان بخش طریقے سے بھی ہم پر واضح نہ ہوں لیکن پھر بھی نظم یا شعر کی مجموعی کیفیت ہمارے لیے معنی خیز ہو۔ میں ان بحثوں میں اس وقت نہ جاؤنگا بلکہ سادہ سی بات کہوں گا کہ شعر فہمی کے دو پہلو ممکن ہیں:

385

(۱) اولاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے اندر پنہاں و پیدا تمام مطالب سمجھ لیں۔

(۲) ثانیاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔

پہلی شکل تو بالکل ظاہر ہے کہ ناممکن ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی شخص کا ذہن ان ممکنہ مطالب کا احاطہ نہیں کر سکتا جو کسی شعر یا نظم میں بند ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ مختلف اشعار کی مختلف شرحیں وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہیں اور آئندہ ہوتی رہیں گی۔ بعد میں آنے والے شارح کا مطالعہ اور ذہنی رجحان، پچھلے ادوار کا مجموعہ، تجربہ اور علم، خود اس شاعر کے کلام پر مختلف تنقیدیں، یہ سب مل کر اس شاعر کے کلام پر نئی روشنی ڈالتے رہتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہر شخص ہر شعر کو مختلف زمانوں اور صورت حال میں مختلف طرح دیکھتا ہے۔ شعر کے لفظی معنی نہ بدلیں لیکن پڑھنے والے کی صورت حال کے اعتبار سے اس کی معنویت یعنی Signification بدلتی جاتی ہے۔ یہ صورت اس وقت بھی موجود رہتی ہے جب شعر کے الفاظ خاصی حد تک واضح ہوں (خاصی حد تک میں نے اس لیے کہا کہ شعر کے الفاظ مکمل طور پر واضح ہو ہی نہیں سکتے۔) مثلاً یہ نہایت سادہ شعر دیکھیے ؎

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی

(اکبر الہ آبادی)

لفظی معنی کے بارے میں کسی قسم کا شبہ شاید کبھی نہیں ہو سکتا لیکن اس کی معنویت کے چند پہلو حسب ذیل ہیں :

(۱) یہ شعر اردو شاعری کے روایتی معشوق کے بارے میں ہے جس کے سیکڑوں چاہنے والے ہیں۔ شاعر بھی ان میں سے ایک ہے لیکن اس کو باریابی حاصل نہیں ہے۔

(۲) یہ شعر ہمارے آپ کے زمانے کے افسر کے بارے میں ہے جس کو صاحبِ غرض ہر وقت گھیرے رہتے ہیں۔

(۳) یہ شعر کسی بھی صاحبِ ثروت آدمی کے بارے میں ہے۔

(۴) یہ شعر لیڈر یا منسٹر قسم کے کسی شخص کے بارے میں ہے۔

(۵) یہ شعر کسی دوست کے بارے میں طنزیہ کہا گیا ہے۔

(۶) یہ شعر کسی ہم پیشہ کے جذبۂ رقابت کا اظہار ہے۔ متکلم (مثلاً) ڈاکٹر ہے لیکن اس کی پریکٹس نہیں چلتی "ان" سے مراد کوئی بزنس ہے۔

(۷) لفظ "آج" پر زور دیجیے تو یہ شعر صرف ایک مخصوص دن کی صورتِ حال کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

مندرجہ بالا معنویتوں میں سے کوئی ایک یا ایک سے زیادہ مختلف لوگوں کے لیے مختلف صورتِ حال میں درست ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اور بھی معنویتیں ہوں جن پر میری نظر نہ گئی ہو۔ یہ حال تو اس شعر کا ہے جس کے لفظی معنی میں کسی قسم کے اختلاف یا تغیر کا امکان بہت ہی کم ہے اور جس میں شعر پن بہت کم درجے میں ہے لیکن ممکن ہے کہ آپ کہیں کہ فاروقی صاحب نے جان بوجھ کر ایسا شعر چھانٹا ہے جس میں ظاہری غیر پیچیدگی کے باوجود اتنے طرح کے مطالب نکل سکیں۔ لہٰذا ایک اور شعر لیجیے۔ اس کے بھی معنی میں اختلافِ رائے کی گنجائش بہت کم ہے

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے
(آتش)

ٹھیک ہے، استعاروں کے بارے میں کوئی بحث نہ ہوگی۔ اگر وہ بھی ہو تو کئی معنی نکل سکتے ہیں، لیکن میں صرف Signification سے بحث کروں گا جو

بہر حال معنی سے کم تر درجے کی چیز ہے۔

(۱) یہ شعر ہپی لوگوں یا ان لوگوں کے بارے میں کہا گیا ہے (یا ان کے رویے کی ترجمانی کرتا ہے) جو جیب میں چند روپے ڈال کر دنیا کی سیر کو نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

(۲) یہ شعر Adventure کی ترغیب دیتا ہے۔

(۳) یہ شعر انسان کی بنیادی بھل منساہت اور مہمان نوازی کی تعریف کرتا ہے۔

(۴) یہ شعر انسانوں کے حالات پر اعتماد کرنا سکھاتا ہے، یعنی یہ کہتا ہے کہ اجنبی راہوں سے مت گھبراؤ۔ لوگوں پر اعتماد رکھو۔

(۵) یہ شعر ایک ایسے ملک کے بارے میں ہے جہاں کے بادشاہ (مثلاً) شیر شاہ نے لمبی لمبی سڑکوں پر دو رویہ درخت لگوا رکھے تھے۔

(۶) یہ شعر پیغامِ عمل دیتا ہے وغیرہ۔ ان مثالوں کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کوئی ایسی صورت ممکن نہیں ہے کہ ایک شخص ایک وقت میں کسی شعر کے سارے مطالب (یعنی معنی Signification اور معنویت Meaning) کو سمجھ لے۔ لیکن معاملہ یہیں تک نہیں رہتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی چیز کے بارے میں ہمارا علم مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس مسئلہ کو رسل نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ اس نے تو یہاں تک کہا ہے کہ (مثلاً) غالبؔ کے بارے میں پورا علم صرف غالبؔ ہی کے لیے ممکن تھا۔ اس کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اول تو یہ کہ کسی شے کا عینی Ideal علم دراصل وہ علم ہے جو اس شے کے بارے میں تمام لوگوں کے علم کا مجموعہ ہے۔ مثلاً میں اور آپ ایک سرخ گیند دیکھتے ہیں۔ اب اس کی دو شکلیں ہیں۔ یا تو ہم کو ایک سرخ احساس ہوتا ہے یا ہم سرخی کا احساس کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں ہمارا علم ہمارے ہی حواس کی فراہم کردہ اطلاع Sense Data پر منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کے Sense Data کا علم مجھ کو نہیں ہے اور میرے حواسی اطلاعات Sense Data کا علم آپ کو نہیں ہے۔ اس طرح سرخ گیند کی سرخی یا میرے سرخ احساس کے بارے میں میرا علم صرف میرے ہی Data تک محدود ہے۔ اگر اسی گیند کو لاکھوں آدمیوں نے دیکھا تو ان کے لاکھوں

Sense Data ہوں گے۔ یہ اطلاعات ایک دوسرے سے مشابہ تو ہو سکتے ہیں لیکن بالکل ہو بہ ہو ایک نہیں ہو سکتے کیوں کہ سب لوگ الگ الگ شخصیتوں، صلاحیتوں اور قوتوں کے مالک ہیں۔ اس طرح کسی شے یا کسی مقدمے Proposition کو پوری طرح جاننے کا مفہوم صرف یہ ہے کہ میں اس شے کو اپنے علم کی روشنی میں جانتا ہوں اور ظاہر ہے کہ یہ علم چوں کہ صرف میرا ہے اس لیے محدود ہے "شجر سایہ دار" ایک شے ہے اور "ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے" ایک مقدمہ Proposition ان کا عمومی مفہوم ہم سب کے پاس ہے، لیکن ان کا مکمل مفہوم کسی کے پاس نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "شجر سایہ دار" مفہوم رکھتا ہو لیکن کسی کے لیے حقیقی نہ ہو اور کسی کے لیے بالکل حقیقی ہو یا جزوی طور پر حقیقی ہو۔ دوسری طرف یہ مسئلہ ہے کہ مثلاً میں نے کہا: "غالب ایک اچھا شاعر ہے" اس مقدمہ میں اچھا اور شاعر کا تجزیہ فی الحال ملتوی کر کے لفظ غالب پر توجہ صرف کیجیے۔ سب سے پہلے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کوئی شخص غالب نام کا ہے جس پر "اچھا شاعر" کی تعریف منطبق ہو سکتی ہے۔ ہم یہ بھی فرض کر لیتے ہیں کہ یہ تعریف صرف اور صرف اس غالب پر منطبق ہو رہی ہے جس کا پورا نام اسد اللہ خاں تھا، جو بلی ماروں میں رہتا تھا اور جو ۱۸۶۹ء میں فوت ہوا۔ لیکن اس کے بعد معاملہ مشکل ہو جاتا ہے جب میں نے کہا کہ "غالب ایک اچھا شاعر ہے" تو ممکن ہے میرے ذہن میں غالب کی وہ غزل رہی ہو جس کا مطلع ہے:

ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے

اور آپ نے جب میرے بیان کی تصدیق کی تو آپ کے خیال میں غالب کا وہ قصیدہ آیا ہو جس کا مطلع ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں

دونوں غالب ایک ہی ہیں لیکن آپ کے ذہن میں غالب کی جو تعریف ہے وہ میری تعریف سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف اگر سیکڑوں آدمیوں پر پھیلا یا جائے تو مسئلہ کی وسعت صاف نظر آنے لگتی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ جب میں نے کہا کہ غالب ایک اچھا شاعر ہے، میرے ذہن میں غالب کا ہر قصیدہ، ہر غزل، ہر رباعی

رہی ہو اور آپ نے جب تصدیق کی ہو تو آپ کا بھی یہی حال ہو۔ ہم لوگ ایک دوسرے کی بات اس لیے سمجھ لیتے ہیں کہ ہم لوگوں کو Sense Data ایک دوسرے کے مشابہ ہوسکتے ہیں، یا ہمیں علم رہتا ہے کہ ہر شے کے بارے میں ایک بالکل صحیح مقدمہ بھی موجود ہے جو پوری حقیقت کو محیط ہے اور ہمارے مقدمات اس صحیح مقدمہ کا ایک حصہ ہیں۔ رسل کہتا ہے " مختلف قسم کے Descriptions (بیان + روداد) کے باوجود جو ایک دوسرے کی بات سمجھنا ہمارے لیے ممکن بناتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ اصل شے کے بارے میں ایک سچا مقدمہ ہے اور ہم اپنے بیان + روداد کو کتنا ہی مختلف کیوں نہ کر دیں (بشرطیکہ وہ بیان + روداد درست ہو) جس مقدمے کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ ایک ہی ہے۔"

اس موشگافی کا نتیجہ یہ نکلا کہ عینی حیثیت سے کسی چیز کا مکمل علم حاصل نہیں ہوسکتا۔ ہاں اگر آپ حواسی اطلاعات Sense Data کے بجائے وجدانی علم وغیرہ کا حوالہ دیں تو اور بات ہے لیکن شعر فہمی کی دنیا میں وجدانی علم نہیں کام آتا۔ یہاں تو شجر سایہ دار اور مسافر نواز اور راہ کی تفسیر اس طرح کرنی ہوگی کہ شعر ہمارے لیے بامعنی ہوسکے۔ وٹگنشٹائن نے اس سلسلہ میں ایک اچھا نکتہ نکالا تھا کہ اگرچہ زیادہ تر الفاظ کی قطعی تعریف یعنی ایسی تعریف جو خود کفیل ہو، ممکن نہیں ہے لیکن دوسرے الفاظ کے ذریعہ ان کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔ تفہیم شعر بھی یہی کرتی ہے۔۔ اپنی حدوں کے باوجود ہم سب اپنی اپنی توفیق بھر اشعار کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں، رسل کا سچا مقدمہ True Proposition ہمارے کام آتا ہے لیکن کوئی بھی تفہیم کسی شعر کی مکمل ترین تفہیم نہیں ہوسکتی۔

شعر فہمی کی دوسری صورت یہ تھی کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہوجائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہم ان تمام موجود اور غیر موجود لوگوں کے نکالے ہوئے مطالب سے آگاہ نہیں ہوسکتے جو شعر کو پڑھ چکے ہیں، پڑھ رہے ہیں یا پڑھیں گے، تو پھر مکمل شعر فہمی اس کو کہیں گے کہ کم سے کم شاعر کے عندیہ سے تو ہم آگاہ ہوجائیں۔ ظاہر

ہے کہ یہ بھی ناممکن ہے کیوں کہ آپس میں گفتگو کرتے وقت ہم ایک دوسرے کے مقدمات کے تمام معانی کو نہیں سمجھ پاتے یا ان سے آگاہ ہی نہیں ہوتے تو شاعر کے تمام مقدمات کو کیا سمجھیں گے جو ہمارے سامنے ہے ہی نہیں۔ شاعر تو اپنی کہہ چکا۔ اب ہم اسے کہاں ڈھونڈتے پھریں کہ تو نے جب "شجر سایہ دار" کہا تھا تو تیرے ذہن میں کس قسم کا Sense Data تھا یہ کیوں کہ شجر سایہ دار کا مفہوم صرف یہی نہیں ہے کہ چھاؤں والا پیڑ، بلکہ اصل مفہوم (یعنی شاعر کے ذہن کا مفہوم) اس درخت یا ان درختوں کی تفصیل میں ہے جو یہ فقرہ بنانے یا نظم کرتے وقت شاعر کے ذہن میں تھی۔ سایہ دار درخت نیم بھی ہو سکتا ہے اور دیودار بھی۔ مختلف درختوں کے ساتھ مختلف انسلاکات ہوں گے۔ اگر شاعر کا عندیہ واقعی سمجھنا ہے تو ان کو سمجھیے۔

ممکن ہے اس بحث کو آپ بال کی کھال نکالنے کی مشق کہیں۔ "شجر سایہ دار" ایک پیکر ہے اس لیے اس کی تفہیم میں اس قسم کے مباحث اٹھ سکتے ہیں۔ ایک ایسا شعر لیجیے جس میں کوئی پیکر نہیں ہے۔ اقبال کی نظم "حقیقت حسن" کا پہلا شعر ہے ؎

خدا سے حسن نے ایک روز یوں سوال کیا
جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

شعر کا ظاہری مفہوم سمجھنے میں کسی کو کوئی مشکل نہیں ہو سکتی لیکن جب آپ شاعر کے عندیہ کی بات کریں گے تو ان سوالوں کا جواب ضروری ہو جائے گا۔

(۱) "ایک روز" کیوں ہے، "ایک رات" کیوں نہیں ہے؟

(۲) "یوں" کی جگہ "یہ" کیوں نہیں کہا؟

(۳) "جہاں" میں لازوال ہونے کی تمنا سے کیا مراد ہے۔ کیا جہاں یعنی دنیائے فانی کے علاوہ دوسری دنیا میں حسن پہلے ہی سے لازوال ہے، اگر ہاں تو دنیائے باقی میں ہر چیز لازوال ہے اور دنیائے فانی میں ہر چیز زوال پذیر ہے، حسن ہی تخصیص کیوں؟

(۴) یہ مصرع اس طرح کیوں نہ لکھا گیا ع جہاں میں تو نے مجھے کیوں نہ لازوال کیا؟

یعنی تاکید بجائے "تو" کے "کیوں" پر کیوں نہیں ہے؟

بعض سوالات بہ ظاہر مضحکہ خیز ہیں۔ بعض کے جواب کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ شعر کا مطلب صاف ہے لیکن جب تک ان سوالوں کے جواب نہ ملیں گے شاعر کے عندیہ (یعنی وہ کیفیات جو شعر کہتے وقت شاعر کے ذہن میں تھیں) کی وضاحت نہیں ہو سکتی۔ اگر اس شعر کو واقعی کوئی سمجھ سکتا ہے تو اقبال ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ تصور کہ ہم شعر پڑھ کر ان تمام تجربات و کیفیات کی مکمل تخلیق کر سکتے ہیں جن سے شاعر شعر کہتے وقت دوچار تھا، محض فرضی اور مہمل ہے۔ ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ ان کیفیات سے ملتی جلتی کیفیات حاصل کر لیں اور ان سے کماحقہٗ لطف اندوز ہو لیں۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ ان شعروں کا کیا بنے گا جن کی شرح شاعر نے خود کی ہے۔ اس کا جواب بالکل صاف ہے۔ اوّل تو شاعر کی شرح کوئی سند نہیں ہے۔ اس معنی میں کہ اگر اس شعر میں اور بھی معنی نکل سکتے ہیں تو ضرور نکالے جائیں گے۔ شاعر نے ان کا تذکرہ کیا ہو یا نہ کیا ہو لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ شاعر نے اپنی شرح میں محض اپنا مدعا بیان کر دیا ہے۔ یہ تو بتایا نہیں ہے کہ وہ تمام کیفیات کیا تھیں جس کے نتیجے میں یہ شعر ہوا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شاعر یا کسی اور شارح کی بیان کردہ شرح پڑھ کر ممکنہ حد تک ہم پر بھی وہ محسوسات اور کیفیات طاری ہو جائیں، ورنہ شارح محض شارح ہے چاہے وہ خود شاعر کیوں نہ ہو۔ اگر شعر فہمی کا معیار یہ ہے کہ ہم خود کو شاعر سے اتم و اکمل درجے پر Identify کر لیں تو یہ معیار یا تو ناممکن ہے یا فرضی ہے۔

مضمون ختم کرنے کے پہلے چند باتوں کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

(۱) میرا مدعا یہ ہرگز نہیں ہے کہ لوگ صاحبِ ذوق نہیں ہوتے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ ذوق کا ایک انفرادی اور ذاتی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحبِ ذوق قاری کے حوالے سے کسی شاعر کو مطعون کرتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔

(۲) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ شعر کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے

کہ شعر میں ان معانی کے علاوہ جو زیادہ لوگوں میں مشترک، ہوتے ہیں، بہت سے معنی اور بھی ہوتے ہیں اور کسی بھی شعر کو تمام وکمال سمجھنا (یعنی اس شعر کے تمام ممکنہ مطالب پر حاوی ہو جانا) کسی ایک شخص کے لیے ایک وقت میں ممکن نہیں ہے۔

(۳) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ ہر وہ شعر جو سمجھ میں نہیں آتا اچھا ہی ہوتا ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ یہ کہنا کہ فلاں شعر یا نظم صاحب فہم قاری کی سمجھ میں نہیں آتی لہٰذا ایسی شاعری بے کار ہے۔ غلط ہے کیوں کہ صاحب فہم قاری محض ایک فرضی تصور ہے۔ یہ ایک انفرادی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحب فہم قاری کا حوالہ دیتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔